كلمة التحرير

في هذا العدد نتعرض الى قصة خطيرة ألا وهي «قضية موت الغابة» . ذلك اننا نعتقد أن البلدان المصنّعة ليست وحدها مهددة بخطر موت الغابة بل أيضاً بلدان العالم الثالث التي لم تع الى حد الآن خطر إتلاف الزراعة وتدمير المحيط الطبيعي . وربما لهذا السبب أصبح عدد كبير منها مهدداً بالجفاف والمجاعة . وفي الدراسة التي خصصناها لهذه القضية حاولنا ابراز أهمية الغابة في الحياة الانسانية من خلال الأدب والشعر من أوروبا . وباختصار بيّنا أن موت الغابة يعني موت الانسان .

أما بقية مواد العدد فتدور حول ثلاثة موضوعات : القصة الشعبية الخرافية ـ الوظيفة والمغزى ، والفن والأدب في تونس ، والتاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري أو بين الأدب والفيلم .

في الماضي كانت الأساطير والحكايات الشعبية هي مجال نشاط «الكبار» في الأمسيات والمواسم . وقد تحولت بالتدريج منذ القرن الماضي الى قصص وكتب للأطفال والنشء ، وهو شيء لم نعرفه من قبل . ومنذ ذلك تطورت مناهج البحث في الأساطير والحكايات الشعبية .

ونعرض في هذا العدد لمناهج البحث هذه من منظور تاريخي ، ولمغزى ووظائف الحكايات الشعبية الخرافية وطرق تفسيرها . ومن بين مواد العدد خرافة شعبية من شبه الجزيرة العربية تعالج قضية «النضج» و «التحرر» من سطوة الوالدين ، وهي تشبه من بعض النواحي حكاية الأخوين جريم «خضرة» ، هذا على اختلاف البيئة والمرحلة التي دوّنت فيها الحكايتان . والقارىء العارف بنصوص «ألف ليلة وليلة» يستطيع أن يتعرف بسهولة على الكثير من أوجه التشابه بين هاتين القصتين وقصة «أنس الوجود والورد في الأكمام» . فالموضوع واحد وإن اختلفت التفاصيل

أما القسم الثاني في هذا العدد فيتعرض لبعض أوجه الفن والفكر في تونس . ونقدم في هذا الاطار نصّاً قصصياً للكاتب الكبير محمود المسعدي ألا وهو «السندباد والطهارة» وفيه تتبيّن متانة لغة هذا الكاتب وقدرته على استلهام التراث العربي الكلاسيكي وأيضاً اجتهاده من أجل بعث حضاري جديد . ومن الأدب التونسي الحديث اخترنا قصائد للشاعرين المنصف الوهايبي ومحمد الغزي وقصة لحسونة المصباحي . ويمكننا من خلال هذه النصوص أن نفهم حالة مجتمع يتمزق لغويا وحضارياً وأيضاً صراع الأجيال الجديدة من أجل الابقاء على اللغة القومية وعلى الثقافة الوطنية كما نقدم نصّاً حول تجربة فنان تشكيلي وهو نجا المهداوي الذي اشتهر بقدرته على استعمال الحرف كوسيلة أصيلة في هذا المجال .
وفي القسم الثالث نقدم نموذجين مختلفين لكيفية تناول الأدب للتاريخ . النموذج الأول يعالج الماضي القريب والعلاقة بين الأدب والفيلم والنموذج الثاني يعالج الماضي البعيد

المحرر

العدد ٤١ العام ٢١ ١٩٨٥

تصدرها انترناسيونس

رئيس التحرير د. إردموته هللر و د. ناجي نجيب

الفهرست

تقدم هيئة التحرير الشكر لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

عنوان التحرير Adresse der Redaktion Erdmute Heller, Franz-Joseph Str. 41 D-8000 München 40

FIKRUN WA FANN

Nr 41 Jahrgang 21 1985

Herausgegeben Inter Nationes
Redaktion Dr Erdmute Heller
Dr Nagi Naguib

صـــورة الغـــلاف
«الشجر» بين الأسطورة والرمز ، والجمال الطبيعي ، وعوامل التكلس والفناء
صورة الغلاف ١ – ٢ مأخوذة عن كتاب «الشجر» ، ١٩٨١
صورة الصفحة الأخيرة ، تصوير أ هللـــر

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة النسخة ١٤ مارك ألماني . النسخة للطلبة ٧ مارك ألماني
تُقدم طلبات الاشتراك الى دار النشر

الطباعة F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen
صف الحروف Orient-Satz, Berlin

«من خطايا الانسان انه يتجاهل كالطفل قيمة الهدايا التي تبسطها الطبيعة امامه سهلة المنال في حين يرى الثمين في ما لا يحصل عليه الا بمشقة زائدة».

هاينريش هاينه

الغابة بالنسبة للألماني مثلها مثل البحر بالنسبة لسكان بلاد البحر المتوسط، ومثل الواحة بالنسبة لسكان الصحاري. انها ملاذ الروح، مهد الخيال، موطن الحنين ورمز توافق الانسان مع الطبيعة.

ترتبط بالغابة لدى كل ألماني أعمق ذكريات طفولته وحداثته. الغابة في حياته عالم حافل بالظلمة والمخاطر، بالمخاوف والانبهار، بالحوريات والأهوال، بالساحرات المشعوذات، والمخلوقات الغريبة، وهي بنفس الآن عالم ساحر مليء بالمغامرات الشيقة والألعاب المرحة والحرية اللانهائية.

سعى عاماً بعد عام ملايين الألمان جنوباً بحثاً عن الشمس وأملاً في اللقاء معها على ساحل البحر. ولكنهم ما أن يعودوا حتى يتملكهم حنين لا يوصف الى شيء افتقدوه، الى حضرة الغابات، الى شذا شجر التنوب، الى هواء الغابة الصافي، الى ممرات التجوال الظليلة، الى حرير الجداول والى زقزقة العصافير، بل الى كل ما تغنى به شعراؤهم ووصفوه منذ العصر الرومانتيكي مرة بعد مرة الى الغابة الألمانية وأشجارها

اني اذ أسمع حفيف الغابة الخافت

لكأنه يتراءى الى مسمعي حبر يقول:

الموت الفناء

ما هو الا لعبة لهو في الخفاء.

نيكولاوس ليناو

ليست الغابات وقفاً على المانيا، فالبلاد الاسكندنافية هي أغنى مناطق أوربا بالغابات، في قصص «جولبرانسون» وخرافات «أندرسون» «تعني الغابات أبداً». أيمكن أن نتحدث عن الغابة الألمانية كشيء مميز خاص؟ أتوجد تلك الغابة الألمانية الجميلة؟ نعم إنها موجودة فعلاً أو على الأصح ما تزال موجودة، ولكن الى متى؟

هذه «الغابة» هي نتاج صراع طويل دام قروناً بين التوسع الحضاري والبيئة الطبيعية، وهي أيضاً نتاج تاريخ متميز خاص

فالبلاد التي يسكنها الألمان اليوم، كانت في الزمن الغابر غابة تغطيها الأشجار. ونقرأ في أقدم وصف لأوربا حفظه لنا التاريخ «تتصف هذه البلاد بالتنوع الشديد، إلا أنها تبدو مهولة ومخيفة من خلال غاباتها» كما يسجل تاسيتوس الروماني ويعلق هانز ماغنوس انسنزبرغر Hans-Magnus Enzensberger على هذه السطور في مقال ساحر بعنوان «الغابة في الرأس» Der Wald im Kopf «يلاحظ تلك القشعريرة التي تجتاح الروماني تاسيتوس، الذي كان موطنه في ذلك الحين قد اقتلعت أشجاره، وهو يكتب هذه السطور»

ولكن تاسيتوس يذكر في مكان آخر شيء من الاحترام «إنهم يقدسون غاباتهم وينادون بأسماء الآلهة تلك الكائنات البعيدة غير المرئية التي لا يراها الا ارتجافتهم الخاشعة».

حتى القرن السادس الميلادي، كانت المنطقة الواقعة ما بين جبال الالب وبحر الشمال تكسوها خضرة الأدغال الكثيفة، ولم تتطور حضارة الأجداد الا ببطء شديد، وذلك من خلال الاستئصال العسف للغابات بقوة النار والبلطة.

من ناحية كانت الغابة تمد الانسان بالغذاء ومواد البناء والطاقة، ومن ناحية أخرى كانت تبدو له عدو صعب المراس والاجتياز واليوم، أي بعد مرور ١٥٠٠ سنة، ما تزال الغابات تغطي ثلث مساحة جمهورية المانيا الاتحادية، ويرجع الفضل في ذلك الى مدى بعيد الى مسار التاريخ القومي الالماني

استفادت الغابة الألمانية من تجزؤ البلاد الى دويلات وامارات متعددة، فقد حافظ الأمراء والولاة على ما يملكونه من غابات كرمز للثراء واتساع الأملاك لم يستخدموها فحسب كحدائق ومتنزهات خصوصية، وكمجال لأهم أنشطتهم ألا وهو الصيد والقنص، وإنما استغلوها أيضاً كمنبع لا ينضب تتدفق منه الأموال التي تكفل لهم الترف كان الخشب في ذلك الزمان هو مادة البناء ومصدر الطاقة الوحيد لذا وجب الاهتمام بالغابة والعناية الشديدة بها باعتبارها التربة الخصبة التي ينمو عليها النفوذ الاجتماعي.

وهكذا ظهرت في ظل الغابة الألمانية في القرن الثامن عشر شخصية تاريخية جديدة، والمقصود بها موظف الغابات. وسرعان ما تبعها في جبال الهارتس عام ١٧٧٠ تأسيس أول أكاديمية لشؤون الغابات في العالم، ودخلت الى كتب ونصوص القوانين تعابير جديدة مثل «جريمة الغابات» و«شرطة الغابات»

في ايام الأخوين «جريم» كان النظام يسود الغابة الألمانية التي أصبحت ملاذاً منظماً يقصده سكان المدن، بمعنى أنها أصبحت - مثل طرق السيارات الآن - مزودة بعلامات واشارات الارشاد ومقاعد الاستراحة، وأبراج الرؤية، والممرات المرقمة، يقصدها المواطن الالماني بصحبة أولاده للتجوال - ليس في العطل والأعياد فحسب - وانما للترييض وقضاء أوقات الفراغ

في الفترة التي فتحت فيها الثورة الفرنسية غابات فرنسا أمام الشعب، طُرد الفقراء في ألمانيا من الغابات، هؤلاء الذين كانوا منذ أقدم الأزمنة يحصلون على الحطب والكرز البري وعلى القليل من اللحوم من الغابة، طردهم منها ملاّك الغابات

وهولدلين ، دلك المطو على بفسه ، كان في الحقيقة ثائراً ، حامح الوحدان ، يتشوق الى التحرر من أسر القيود والأنظمة ، وكان متحمساً للثورة الفرنسية ، كان جمهورياً ، ويحلم في الباطن حلماً أسطورياً كبيراً بالمقارنة بحوته كانت الطبيعة بالنسبة له ثغرة أو استعارة سياسية ، مثل الكثير من الألفاظ في أشعاره

أما جوزيف فون اشندورف، شاعر الغابة الألماني المطلق ، وشاعر الرومانسية ، فيرى في الغابة النقيض المميع للتعاسة الاجتماعية في زمنه يقول في قصيدة له

وداع

الوديان الممتدة الهضاب ،
الغابة الجميلة الخضراء ،
أنت بهجتي وأهاتي
مستقرّ تعبّـد ،
دعي دنيا الأشغال في صخبها ،
وانصبي الأقواس حولي
أيتها الخيمة الخضراء !

عندما يتلح الفجر
ويسحر الضباب ويومض النور فوق الأرض
وتحفق الطيور بأجنحتها مرحة
نحس أن قلبك يغني
يا ليته يمضي وينهي
عذاب الأرض العكر
فليبعث من جديد
رائعاً فتياً

قرأت في الغابة كلمة
هادئة رزينة
عن الحب والعمل الطيب
وعن كنز الانسان
لقد قرأتها باخلاص
تلك الكلمات ، البسيطة ، الصادقة
سرت في كياني جلية واضحة
بلا لفظ

كلمة «خشوع» من الكلمات الدالة في شعر اشندورف تكاد تحول الغابة لديه ولدى الكثيرين من معاصريه الى مكان قدسي للعبادة الى ديانة الغابة ويبدو ذلك جلياً من قصيدته الشهيرة **ليلا**

«ليــلا»

في ظل الغابة واقف
وكأني على طرف الحياة
الأراضي كحصائر في العمق
والنهر شريط فضي

من بعيد
دقات ناقوس تترامى عبر الغابات
وغزال يضطرب يرفع الرأس فزعاً
ثم يغفو من جديد

أما الغابات فتميد بتيجانها
غارقة في حلم عميق من الصخر
والرب فوق القمم في الأعالي
يبارك الأرض الخالدة الى السكون

أما عند هاينريش هينه فالغابة وتساقط الأوراق استعارات عميقة تعبر عن الحنين الى الحبيب

كلما تجولت في الغابة . عند المساء،
في الغابة الحالمة
ترافقني الخطى دائماً
قامتك الرقيقة الناعمة

وبالمثل تعبر عن انعدام الدوام
الحب أيضاً مصيره الزوال
ضباب الخريف عند مساه وأحلام باردة
فوق التلال والوديان
الأشجار تعري من العاصفة
ووقفت هزيلة شاحبة

وليس الا واحدة
حزينة صامتة صمدت بوجه العاصفة
ما تساقطت أوراقها
لكنها ابتلت بدموع الأسى
ورأسها الأخضر ينتفض بالبكاء

أوّاه إن قلبي يشبه هذه الغابة المقفرة
والشجرة تلك التي أراها هناك
نضرة الصيف إنها صورتك
يا حبيبتي الجميلة

صورة ماخوذة من فيلم ألماني عن الغابة، ١٩٦٧

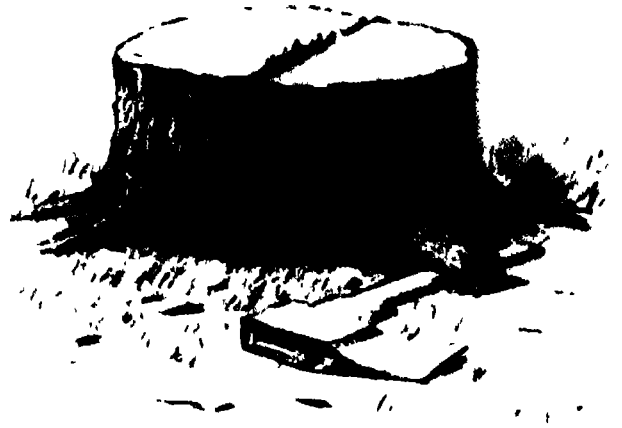
ويعبر هاينه مرارة نفسه في وطنه الألماني الذي كان يحبه ثم غادره اضطرارا

كان لي وطن جميل
هناك سما البلوط عالياً
وأوما البنفسج في رقة بالرأس
كان حلماً

وحاماً، ليس في ألمانيا طفل لا يعرف أشعار ماتياس كلاوديوس التي أصبحت من أشهر الأناشيد الشعبية

طلع القمر
وتلألأت النجوم الذهبية
ساطعة، صافية في السماء
والغابة واجمة في الصمت، سوداء
بينما الضباب الأبيض، ما أجمله
يتصاعد من المروج

كانت الغابة بالنسبة للمستشار الرابع الالماني الأول «أوتو فون بسمارك» من مسائل «الثقة السياسية». ففي خطاب له يقول «لا يمكنني أن أنكر أن ثقتي بأخلاق الذي خلفني في المنصب قد أصيبت بصدمة منذ بلغني أنه ترك الأشجار القديمة المعمرة تقطع من جانب بيته المطل على الحديقة وهو بيتي سابقاً. تلك الاشجار التي تحتاج الى مئات السنين كي تعود كما كانت. انها خسارة لا تعوض بعدما كانت زينة لمقر الحكومة ولسوف يضطرب القيصر غليوم في قبره لو عرف أن ضابطاً من حرسه السابق قد استأصل أشجاره المحببة اليه. هذه التي لا مثيل لها في برلين وضواحيها بغية الحصول على مزيد من الضوء. قد أتسامح معه في المواقف السياسية التى اختلفت معه فيها، ولكن لا أعذر للسيد فون كابريفي في تخريبه الحسيس للأشجار القديمه»

ساهم الشعراء منذ ذاك في «ابتذال» الغابة على الصعيد القومي، وعلى مسرح الأحداث السياسة، حيث رفعوها «راية المانية» تحقق في طليعة تيار الوطنية الذى بدأ يشتد في الحقبة التالية لبسمارك

ويكتب هانس ماغنوس انسنبرغر في تأملاته الساخرة عن الغابة

«منذ عهد المستشار لجديدي فرضت نفسها عممة تملأ الأشداق تحت قمم الأشجار، تعالى صوت الاعداد الجرماني بالذات. وقال غليوم هاينريش ريل ـ أحد أوائل أنصار فكرة حماية البيئة بإيجاز: علينا أن نحافظ على الغابة، كي تستمر نضارة حياة الشعب دافئة مرحة وحتى تبقى المانيا على المانيتها»

يتساءل انسنبرغر عن السبب الذي يجعل من أشجار التربس الألمانيه وحدها معبراً عن روح الشعب، في حين يكتفي بالنظر الى الغابات الصنوبرية النرويجية أو الرومانية باعتبارها عاملاً اقتصاديا

عند منعطف القرن ـ وقد تجاوزت حينذاك حجم الأخشاب المقطوعة أكثر من ٤٠ مليون متر مكعب سنوياً ـ دب الحماس حتى في «دائرة معارف ماير» التى عرفت بميلها الى التواضع والتحفظ، فهي تسجل الآن «يتوقف جمال الطبيعة في بيئة ما على كم الغابات فيها، وهذا الكم بدوره ذو تأثير عميق على القيم العقلية والخلقية السائدة في مجتمع هذه البيئة»

أصبحت الغابه أهم «أساس ثقافي ألماني» وثابر الشعراء والمفكرون حتى القرن العشرين، في إغراقها في المهابة والقدسية، وواصلوا الكتابة عن «الغابة الألمانية»، وكأنهم قد ابتكروها واحتكروها لأنفسهم ولم يتأخر نجاح مساعيهم طويلاً فما جاء عام ١٩٠٥ حتى تأسس «اتحاد الجوّالة الألمان». وتلاقى «الفتيان الألمان الأحرار» قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بعام واحد حول نيران المخيم في جبل «المايسنر التامح» وهي بقعة تتميز بحصرتها، فدخلت الحماسه للغابة في طور جديد، في حركة منظمة سرعان ما اندمجت بعد جيل واحد راضية أو مكرهة في منظمه «فتيان هتلر»

إن حربين عالميتين ـ كما يذهب انسنبرغر ـ لم تتمكنا من تغيير هذا التعلق المتأصل العميد «بالغابة» التي «تشغل الرأس»

على أن هناك شاعراً ألمانيا قد تسلق المتاريس ولعبت الغابة في قصائده دوراً هاماً، ألا وهو برتولد برخت

يقول «برتولد برخت» في قصيدة «ب. ب. المسكين»

أنا، برتولد برخت، ولدت في الغابات السوداء

بول كليه حوار بين شجرة وإنسان ، ١٩٣٩

حملتني أمي الى المدينة
وأنا بعد حين في أحتنائها
وسوف تلازمني برودة الغابات
الى يوم أموت

وفي قصدته الشهيرة «الى الأجيال المقبلة» نقرأ تلك الأبيات التي أصبحت اليوم حديثاً مساعاً بين الناس

حقاً انني أعيش في زمن أسود !
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
الجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذي لا يزال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
أي زمن هذا ؟
الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة
لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولاً
ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا اليــه ؟

للرسامين والشعراء في النصف الثاني من القرن العشرين الفضل في عودتنا الى الحديث عن الشجر على منوال برخت - ليس بحماسة ولا بنشوة الرومانسيين ، وانما متذكرين ما قاله برخت مرة «عن الصمت على كل هذه الأعمال المنكرة» التي يقترفها نحن «مواليد هذا العصر» في حق الغابة والأشجار
القصيدة التالية لراينر كونسه وهي نداء الشاعر الى أبناء هذا الجيل :

دروب حسّاسة

حساســه
الأرض فوق الينابيع لا شجرة يجوز قطعها لا جذور
يجوز اجتثاثها
ربما نضبت الينابيع
كم من الأشجار تُقطع ،
كم من الجذور

امل سنه و ه السحر ١٩٥٨

صور الصفحات ٩ - ١٦ ماخوذه عن كتاب «اشعار صور نصوص من ثلاثة قرون» ، اعداد جيردا جولفيتسر دار نشر شولر

تحتـــث
فيا نحـــس

صاعت وتصيع العابات في أياما هده صحية للـكيك والمرافق العامة ، والتقدم . ءالسـ عة هلكت تحت ماكيبات التسوية الحرارة التى تشق طرقاً وممرات عبر العابات لتوسيع مدارج الارلاق على الحليد وىاء طرق أسرع للسيارات ومطارات أكبر ، ومدں للسكاں

يىرل «المطر الحمصي» من الحو المشبع بعوادم عارات السيارات والطيارات على العابة ، فتموت العابة ويكتب الشعراء قصائدهم ، ولكں ليس حول «بهحة أو متعة العابة» واىما عں «العابـــة الميتـــة» .

الغابـــة الميتـــة

استيقظت العابة ، وعردت العصافير .
وأشرقت الشمس وصحكت الأوراق
ولكىا وقصا ، نحں ، هىاك فى العابة
ولوّحىا بالىلط الحادة لكي ىدبح العابة
بحدورها ، كاىت العابة أسيرة
وتهاوت الحدوع بطقطقة عطيمة
ودفعىا فى مهبط التيار ىقصباں طويله
شحىات هائلة مں العابات القتيلة

لقد أقمىاها هىا مں حديد
العابه الميتة ، أقمىاها هىا في المدىىة
ىصعد عليها ، أقدامىا ثابتة فوق السقاله ،
لكىىا ىشعر أحياناً أں الدعائم تىحىى تتمايل في الريح
فىحلم أىها رحعت أشحاراً مں حديد

(يو هانس ر . بيشر)

لم تعد معالم ىيئتىا تتسم ىطابع الطبيعة ، ىل تطغي عليها آثار التقىية التي تسحق ما يعترص سبيلها ىقوة الآلات اىها ىسبب احتلال التوازں ىيں الطبيعة والاىساں ، دلك التوازں الدي يحفط مقومات الحياة وهكدا فسوف تىتشر الصحاري المقفرة الحرداء في «طبيعتىا الحصارية» مثلما اىتشرت في ىقاع أخرى ىتيحة اللامبالاة في معاشرة الطبيعة لا تىحصر حاليا «العابة الألماىية» وحدها ، ىل عابات البلداں المحاورة أيصاً ، في فرىسا وتشيكوسلوفاكيـــا وسويســرا قد ىدأ حريف العابات الكبير

يعـــر هاىس ماغوىس اىسىرىرعر عں ما يخالج قلوب الكثيريں مں أهالي هده البلاد عىدما يقول «إں العابة تموت ، ليس هدا مں كوارث الطبيعة ، وإىما هو عاقبة مىطقية لسلسلة طويلة مں حرائم اقترفت في حق البيئة ، لكں الأمر الوحيد الدي يصعب فهمه ىهدا الصدد هو التأسي على ما كاں متوقعاً مىد مدة طويلة» .

ما كاں متوقعا مىد رمں طويل قد حدث . وقد سىق الى دلك **كارل كراوس** فى قصيدته ىعىواں :

«الغـــابة الميتـــة»

سلطاىكم سواعدكم
هرمـــت
سابقاً كىت حصيرة
أىطروا الىّ اليوم
كىت عابة كىت عابة

ويعرو الكاتب **حان أىرى** هدا «الأسى المتأخر» على تخريب البيئة الى الضلال العام

«لقد أوهم المعاصروں وأوحى لهم ىأں موت العابة ليس ىالأمر الحيوى الدي يهدد المعيشة ، واىما هو عطل فىى فحسب يىبعى إصلاحه هدا الخطأ وحده هو حزء حساس مں الكارثة داتها ، لأىه أعمص أعيىىا عں الواقع وأعمى قلوىىا . وما عمى القلوب الا ىوع مں عمى البصيرة اىىا حميعا وقد ىهرىا ىريق التمدں خلال الحيليں أو الأحيال الثلاثه الأخيرة أصبحىا عاحريں عں استيعاب الواقع المباشر المحسوس استيعاباً كاملاً ، والاعتبار ىه ولو فعلىا دلك لكاں معىاه أں ىعير ىسق حياتىا الحاضرة تعييراً تاماً ولكں صعف البصيرة يحول ىيىىا وبيں ادراك ما خُط على الحدراں مں ىىوءات واضحة تىىكر أسلوىىا في الحياة حتى الآں فادا كاں ثمة متسع مں الوقت لقلب الأوضاع ، وتم عقد العرم على العودة فعلاً على الأعقاب عىدئد يكوں لموت العابة وظيفة عظمى بالىسبة للوعى الحماعى إں موت العابة يعدو حيىئد ىمثابة حكم إلهى وإىدار ىسوء العاقبة ولكں إں تحاهلىا هده الاشارات ومضيىا معصوبي الأعيں ، فستكوں الىبوءات المكتوىة على الحدراں هي داتها الحكم القاطع إں موت العابة ليس ظاهرة ديىية أو أدبية أو حصارية محصة إىه فى دات الوقت ىداية تحطيم الأسس التي تقوم عليها حياة الاىساں وهو ىالتأكيد ـ وفقاً لرأي العالم الاىحليري **حيمس ايليىس** ـ ىداية محاولة الكائں الحي «حايا» ـ أي الكرة الأرضية ـ أں يتخلص ىعملية حبارة مں حىس ىشري محقق ويتوقف الأمر على هدا الحىس البشرى ىفسه فيما ادا كاں على استعداد لقبول التحدي أم لا لں يستطيع دلك طالما اقتصرت ردود أفعاله على محال التكىيك والعلوم وحدهما في هده الحالة ستحمل العلوم ما ليس في طاقتها إىما المطلوب . وما يفرصه موت العابة عليىا ، هو أں ىعير ىظامىا الاىتاحى تعييراً حدرياً وهدا يعىي أں ىعيد الىطر في قيمىا الحالية أو فيما ىأخد ىه مں قيم . ودوں دلك فلا حدوى مں كل الحهود .»

هرمان جرستنر

الأخوان جريم

« إن الأدب الصادق هو الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات . فهو ينبع من دافع طبيعي ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الانسان . والفرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني ، أن الأول ينبع من **الروح الشاعرة الجماعية** ، في حين أن الأدب الفني ينبع من **روح الفرد الشاعرة** . ولهذا فان الأدب الفني يعرف مؤلفه ، أما الأدب الشعبي فمؤلفه مجهول ، لأنه حصيلة نشاط الجماعة . أما كيف ينشأ هذا الأدب وكيف ينمو ويتطور حتى يتخذ شكلاً محدداً ، فهذا أمر سيظل رهن الافتراضات . . »

(من رسائل « يعقوب جريم »)

من هو مؤلف الأدب الشعبي ؟ أهو الشعب كمجموع أم هو فرد مجهول يعبر عن روح المجموع ، ثم يتناقل الرواة ما ألفه بالاضافة والحذف ؟

نميل اليوم الى هذا الفرض الثاني . وأيا كان حظ كلمات **يعقوب جريم** من الخطأ أو الصواب ، فقد كانت تعبيراً عن الاحساس بالابتعاد عن الفطرة و« البراءة الأولى » ، والصدق أو الشاعرية ، التي يتصورها الانسان في الماضي البعيد ، ويتكثف هذا الشعور عادة في مراحل التحول والانقلاب . وفي هذه المراحل يستيقظ بوجه خاص الاهتمام بآثار الماضي

انتقال الأخوين جريم الى جوتنجن لوحة خيالية من وضع لودفيج أميل جريم ، ألوان مائية ، نحو عام ١٨٣٠ في العربة الى اليمين يعقوب وفلهلم جريم بقبعات عمودية ، ودورثيه زوجة فلهلم

العصر هو عصر الثورة الفرنسية وعصر الحركة الرمانتيكية في ألمانيا . قد يوحي لفظ «رومانتيكي» أو «رومانسي» بالرقة العاطفية والذاتية المفرطة وبالحلم والخيال ، وبالشاعرية المجنحة ، ولكن هذا التصور يبتعد بنا عن جوهر الحركة الرومانتيكية كحركة تاريخية متعددة الجوانب تبلورت كنتيجة للانقلاب السياسي والأيديولوجي الكبير في أعقاب الثورة الفرنسية وكنتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي صاحبت تكوين البورجوازية وتطلعها الى الحرية والشرعية الدستورية ، وكنتيجة للفشل السياسي في تكوين الدولة القومية في ألمانيا ، وبقاء ألمانيا دويلات يحكمها أمراء اقطاعيون ، بينهم المحافظ وبينهم المستنير .

بدد الواقع في ألمانيا أحلام الثورة والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية . وفي ظل هذه المتغيرات ومع بدء عصر الصناعة والبخار والتكنولوجيا في ألمانيا اتجه أدباء الرومانتيكية الشبان بأحلامهم الى الحضارات الغابرة ، الى آداب العصر الوسيط ، والى حضارات الشرق الاسلامي والشرق الأوسط . كان من نتائج هذه الحركة رفع الحاجز بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي ازداد الوعي التاريخي عمقاً ، واهتم أدباء الحركة بانتشال الانتاج الفني للحقب الماضية من وهدة النسيان في هذا الاطار قام «كليمنز برنتانو» (١٧٨٧ - ١٨٤٢) و«أخيم فون أرنيم» (١٧٨١-١٨٣١) بجمع وتحقيق الأغاني الألمانية القديمة المعروفة الآن باسم **بوق الصبي السحرية** Des Knaben Wunderhorn (ثلاث مجلدات ١٨٠٥ - ١٨٠٨) واشتغل الاخوان جريم بتحقيق واصدار ملاحم وأشعار العصر الوسيط في ألمانيا وبايحاء من برنتانو قاما بجمع القصص الشعبية المعروفة الآن باسم **حكايات الأطفال والبيت** Kinder- und Haus- marchen (١٨١٢ - ١٨٢٢) . كان دافعهم الى ذلك احترام كل ما هو بسيط ، والاحساس بالمسؤولية الديمقراطية ، وادراك الدلالة العميقة التي يحملها هذا التراث . ومن خلال هذه المجموعة دخل الأخوان يعقوب وفيلهلم جريم ذاكرة

[illegible] بمدينة كاسل . [illegible] رسم من أعمال لودفيج جريم ١٨٢٩

التاريخ وأصبحت « قصص جريم الشعبية » من آداب أغلب الأمم

النشـــأة والمؤثرات

الأخوان جريم من أسرة متوسطة من مقاطعة « هسن » لأب درس الحقوق واشتغل بالمحاماه وعمل في النهاية « كاتباً » لمدينة « شتيناو »

ولد يعقوب جريم بمدينة « هاناو » في ٤ يناير ١٧٨٥ وولد شقيقه فلهلم جريم في العام التالي في ٢٤ فبراير ١٧٨٦ . وقد عاش الأخوان الى النهاية كتوأمين ، يشتركان معاً في الدرس والتأليف والمعيشة ، ويعملان في نفس المكان - في كاسل وجوتنجن وبرلين - ويتقاضيان في الأغلب راتباً مشتركاً .

في عام ١٧٩٨ التحق الأخوان بالمدرسة الثانوية بمدينة كاسل ، ومنها انتقلا عام ١٨٠٢ الى جامعة ماربورج لدراسة الحقوق تلبية لرغبة الأم . على أنهما انغمسا هناك في دراسة الأدب والشعر القديم واللغات .

ثلاث مؤثرات هامة وجهت الأخوين الى دراسة أشكال التعبير الشعبي والى الالتزام بالنظرة التاريخية العلمية : استماعهما الى محاضرات **فريدريش كارل فون ساڤيني** عن تاريخ القانون ، وتعرفهما عن طريقة بصهره الشاعر الرومانسي « كليمنز برنتانو » ، ثم ذلك المناخ الحماسي الرومانسي الشديد لمؤلفات العصر الوسيط للأساطير والملاحم والأغاني والمثل

أخذ الأخوان عن « ساڤيني » منهج التوثيق والتأريخ ، والاهتمام بالمتون المجهولة الأصل ، ونسجاً على منوال برنتانو

فى محموعة «بوق الصبى السحري» ، فمن البين أن برنتانو لم يحتفظ بنصوص الأغاني القديمه كما صادفها ، وإنما صاغها في أسلوب رومانسي يعبر عن تصوره لها ، وقد تأثر الأحوان حريم بالموحات الأدبية السائده فى دلك العصر ، والحدير بالاشارة أنهما قد نقلا الكتير من هدا القصص عن «آنسات» مثقفات من «الأسر الراقية» ، واستعانا أيضاً بالقصص المخرون في نطون الكتب القديمة . وصاغا هدا حميعه في أسلوب شعبى دي وقع مميز ، وهما يرويان هدا القصص الشعبى عن وعى بأنه ينبع من الرمن الماضى . حيث «كان التمنى هو معين الانسان في الملمات . . .» .

استغرقت الدراسات الأدبية التاريخية واللغوية يعقوب حريم فلم يتابع دراسة الحقوق ، فى حين أتم شقيقه الأصغر فيلهلم هده الدراسة عام ١٨٠٦ .

في العام الدى بدأ فيه الأحوان حمع قصصهما الشعبيه ، كانت حيوش نابليون تواحه حيوش بروسيا وروسيا على الأرض الألمانية ، وبهريمة بروسيا فى معركتى «يينا» و«اورشتيت» انحل «الرايخ الرومانى المقدس للأمة الألمانية» ، وفي العام التالى أعلن نابليون تكوين مملكة «فستفالن» ومقرها مدينه كاسل ، وعين شقيقه «حروميه» ملكاً لها .

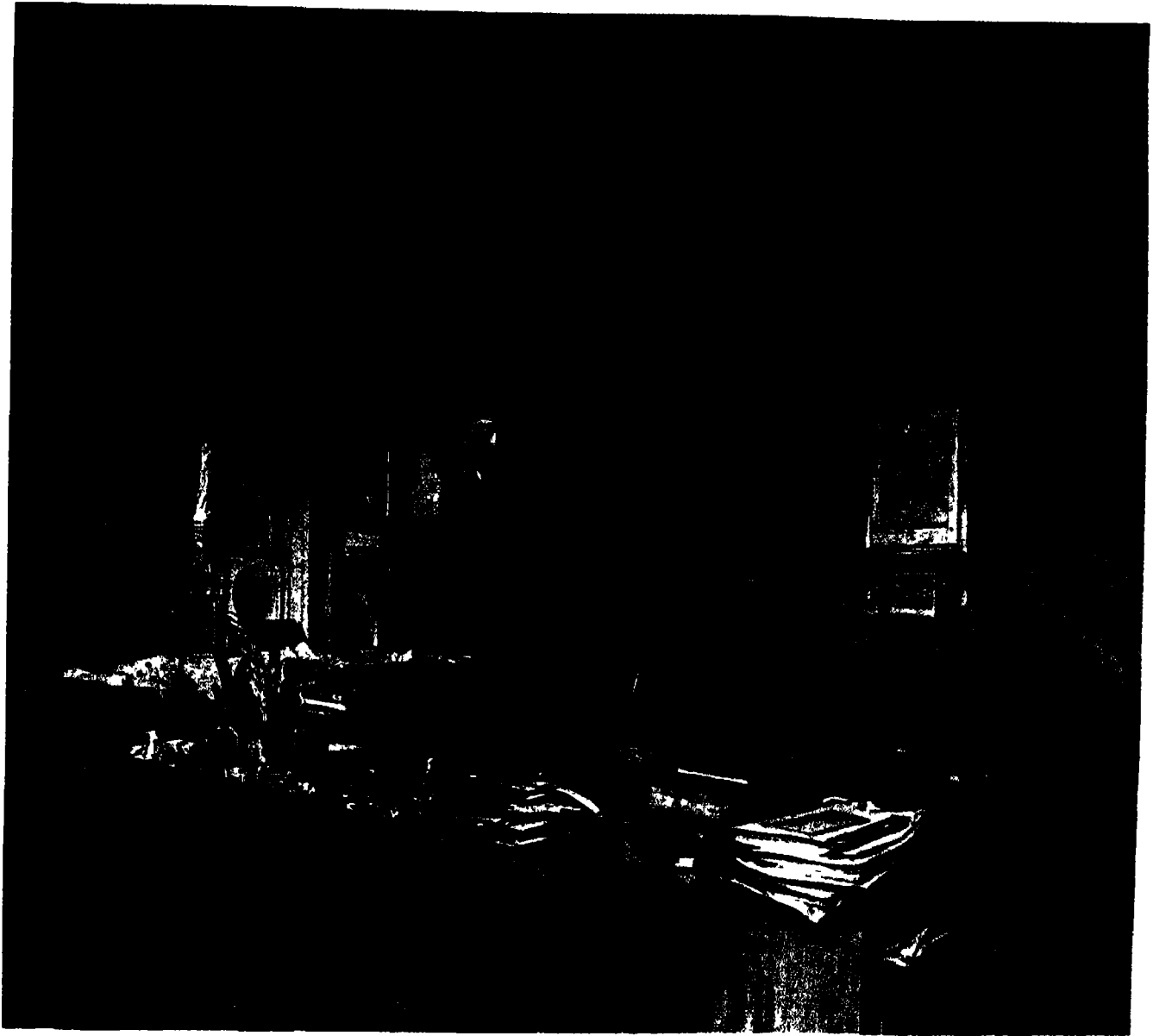
وحين نراحع الوثائق الكثيرة التى حلفها الأحوان حريم ، نتبين بوضوح أنهما كانا دواماً ينفصلان العرلة على صخب الحياة العامة ، وأنهما على تعلقهما بمبادىء الحرية والمسؤولية الفردية والشرعية الدستوريه ، كانا يتمسكان بالنظام الملكى باعتباره الضمان الأول للاستقرار والسلام ، وهو ما يسدانه كبحاثة وعلماء .

على أن الابتعاد عن السياسه لا يعني ضعف المشاعر القوميه ، بل إننا نكاد نلمس عمق الحوافر القومية فى حميع ما انجراه من أعمال . بانعكافهما على تحقيق مؤلفات الأدب والشعر والأساطير الألمانية القديمة أسس الأحوان علم اللغة الألمانية وآدابها ، وهو ما يسمى بعلم «الجرمانيسيك» .

أخرج يعقوب حريم أكثر من عشرين مؤلفاً فى هدا الباب ، بدكر منها «قواعد اللغة الألمانيه» (أربعة أحراء ١٨١٩ — ١٨٣٧) ، «الميتولوحيا الألمانية» (حرءان ١٨٤٤) ، «تاريخ

منظر من منرل الأحوين حريم بمدينه كاسل رسم مائى من صنع أميل لودفيج حريم

اللغة الألمانية» (حرءان ١٨٤٨) . وأصدر شقيقه «أغاني البطولة الدنمراكية القديمة» (١٨١١) ، و«أساطير البطولة الألمانية» (١٨٢٩) ، «أغنية رولاند» (١٨٣٨) . هدا بحانب العديد من الأعمال المشتركة مثل ملحمة «هينريش المسكين» لهرماه فون أوى ، و«أغاني الايدا القديمة» .
وأخيراً وليس آخراً «قاموس اللغة الألمانيه» المعروف بقاموس جريم ، دلك العمل الضخم الدى شرعا في التخطيط له عام ١٨٣٨ ، والذي شغل أجيالاً متتابعة من العلماء حتى اكتمل أخيراً عام ١٩٦٩

لم يقصر الأحوان أبحاثهما على اللغة الألمانية وآدابها ، وإنما امتد نشاطهما الى الآداب الدانمركية والايسلندية والى اللغات

حجرة مكتب فلهلم جريم في برلين ، من رسم مسايل هوفمان

السلافية فقد نظرا الى «اللغة» باعتبارها اجتهاداً إنسانياً متطوراً ، شديد التنوع وشديد الترابط

كان على يعقوب جريم وهو في الثالثة والعشرين من عمره ـ بعد وفاة الأم عام ١٨٠٨ ـ أن يتكفل بأسرة تتكون من خمسة أفراد . فعمل أولاً أميناً بمكتبة جرومية (شقيق نابليون) ، ثم موظفاً في السلك الدبلوماسي لامارة هس حتى عام ١٨١٥ ، ثم اعتزل كي يتابع دراساته .

في السنوات التالية عمل الأخوان أمناء بمكتبة الامارة بمدينة كاسل . ومن كاسل انتقلا عام ١٨٣١ الى مدينة جوتنجن كأساتذة بجامعتها . على أنهما فصلا من الجامعة عام ١٨٣٧ لاحتجاجهما على تعطيل الدستور الذي أقسما على احترامه والالتزام به . ومن جديد عاد الأخوان الى كاسل ، وهناك

حجرة مكتب يعقوب جريم في برلين ، من رسم ميشائيل هوفمان ، عن كتاب جريله سيس ، «الأخوان جريم» ، دار نشر فكلر ، ميونيخ ١٩٨٤

في هذه الفترة نشأت فكرة «القاموس الألماني» التى شغلتهما حتى النهاية

في هذه الفترة كان لتدخل الأديبة «بتينه برنتانو» (فون أرنيم) الفضل في استدعائهما من جديد كأساتذة بجامعة برلين ، وكان ذلك عام ١٨٤١ . ويعتبر الخطاب الذي خطته بتينه برنتانو في هذه المناسبة وثيقة تاريخية رائعة لأديبة تملك من الشجاعة ورجاحة العقل ما مكنها من الحديث الصريح المؤلم عن العلاقة بين الأمير وبين المواطن ، وعن عجز المواطنين عن مواجهة الأمير وصاحب الأمر إلا بما يرضاه هذا الأخير .

في برلين اعتكف الأخوان على العمل كأساتذة وبحاثة . وقد توفي فيلهلم جريم عام ١٨٥٩ ويعقوب جريم عام ١٨٦٣ .

خضـــرة

من حكايات الأخوين جـــريم

كان يا ما كان ، رجل وامرأة تمنيا أن تُرزقا طفلاً ، وما أكثر ما يتمنى الانسان ، فمضى عليه الزمان فأخيراً داعب الأمل المرأة وانتظرت أن يحقق الله امنية الأماني وكان في مسكن الزوجة نافذة صغيرة ، تطل خلف البيت الذي يعيشان فيه على حديقة رائعة الجمال ، مليئة بأجمل الزهور والورود والأعشاب لكن الحديقة كان يحوطها سور عال ، ولم يكن يجسر على دخولها إنسان ، إذ كانت تملكها ساحرة ذات حروب وسلطان ، يخشى بأسها الناس في كل مكان . وذات يوم من الأيام ، اطلت المرأة على الحديقة فشاهدت حوضا بالخضرة ريان واشتاقت أن تأكل من تلك الخضرة حتى غلب عليها الشوق وزاد مع الأيام كانت تعلم أن الوصول اليها محال ، فأصابها الضعف والاعياء ، واصفر الوجه وظهر عليه البؤس والحرمان لاحظ الزوج ذلك عليها ، فسألها سؤال الملروع الحيران «ماذا جرى لك يا زوجتي الحبيبة؟» أجابته قائلة «إن لم آكل من الخضرة التي تنمو في الحديقة الواقعة خلف البيت فسوف أموت .

فكر الرجل ، وقال لنفسه «لا بد وان تحضر تلك الخضرة ، حتى لا تترك زوجتك تموت ، لا بد وأن تحضرها مهما كلفك الأمر»

عندما غابت الشمس وانتشرت على الأفق ظلال المساء ، تسلق الرجل السور العالي ونزل الى حديقة الساحرة ، وراح على وجه السرعة يقتطف من الخضرة ما ملأ به يده وأحضره لزوجته وأسرعت الزوجة بدورها ، فعملت منها سلطة خضراء وأخذت تأكلها بنهم شديد أعجبها طعم السلطة أيما إعجاب وتمنت لو أكلت منها في اليوم التالي أضعاف ما أكلته . واستبدت بها الرغبة فما كان لها أن تستريح حتى يهبط الرجل مرة أخرى الى الحديقة وأقبل المساء فقرر الزوج أن يعيد الكرة ولكنه لم يكد يهبط من السور حتى أصابه الهلع الشديد ، اذ رفع عينيه ففوجىء بالساحرة الجارة تقـــف أمامه قالت وهي تحدق فيه بشرار يتطلق منها الشرار

«كيف سوّل لك نفسك ان تتسلل كاللص الى حديقتي وتسرق خضرتي؟» ـ ردّ عليها الرجل مروعاً : «آه ! فلتكن الرحمة يا مولاتي فوق العدل ! إن الحاجة هي التي دفعتني الى هذا لقد أطلت زوجتي من النافذة ، ورأت الخضرة في حديقتكم . ومنذ ذلك الحين وهي تشعر باللهفـــة والشوق اليها ، وتحسّ أنها ستموت إن لم تأكل منها» سكنت نيران الغضب قليلاً في عيني الساحرة وقالت «إن كان الأمر كما قلت فاني أسمح لك أن تأخذ منها ما شئت لكن لي شرط واحد أن تسلّمني الطفل الذي ستلده زوجتك ، وسوف أربيه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها »

وافق الرجل الذي استولى عليه الخوف على كل ما قالته ، ولما جاء المخاض زوجته ظهرت الساحرة ، وسمّت المولود باسم خضرة ، وأخذته معها وانصرفت

شبّت خضرة حتى صارت أجمل بنت تحت الشمس . ولما أتمت من العمر اثني عشر ربيعا حبستها الساحرة في برج شاهق في إحدى الغابات . لم يكن للبرج سلّم ولا باب ، ولم تفتح فيه سوى نافذة صغيرة في أعلاه . وكلما أرادت الساحرة أن تدخله وقفت أسفله وهتفت بها قائلة :

حضرة . ستي يا حضرة
مدّي لي شعرك يا حضرة

كان لخضرة شعر رائع فتّان ، خيوطه رقيقة كأنها مسوحة من الذهب الأصيل وكانت كلما سمعت صوت الساحرة تفك ضفائرها وتربطها في مقبض النافذة ، ثم تترك شعرها ينحدر عشرين ذراعاً نحو الأرض ، عندئذ تتسلقه الساحرة وتصعد عليه .

وكان يا ما كان ، بعد أن فات عام وراءه عام ، أن حرج اس الملك يتنزه في الغابة ، ممتطياً صهوة جواده ، فمرّ على البرج وسمع صوت غناء . وسحره الصوت فتسمّر في مكانه ، وأخذ يصغي الى عذب أنغامه وألحانه . كانت خضرة هي التي تشدو بالغناء ، لتسلّي به وقتها ، وتحد في وحدتها بعض العزاء . أراد ابن الملك أن يصعد اليها ، وأخذ يدور حول البرج ويبحث عبثاً عن الباب ولما يئس قفل راجعاً الى قصره ، ولم يزل الغناء ينفث سحره في صدره . ولم يتوقف يوماً عن الخروج الى الغابة ليصغي اليه ، حتى كان يوم لاحظ فيه ـ وهو مختفٍ وراء الأشجار ، أن ساحرة تقترب من البرج بخطوات حذرة ، ثم تنادي «خضرة . . ستي يا خضره . مدّي لي شعرك يا خضرة . » وعندئذ تدلّي الفتاة جدائل شعرها ، وتتسلقها الساحره وتصعد عليها هنالك قال الأمير لنفسه «إن كان هذا هو السلّم ، فلأجرّب حظي ، ومن يعلم ؟» .

لما كان اليوم التالي وبدأت ظلال المساء تزحف ، وقف الأمير أسفل البرج ، وراح ينادي ويهتف

خضرة . . يا خضرة . .
مدّي لي شعرك يا خضرة .

لم يكد ينطق بآخر كلمة حتى سقطت خصلات الشعر الذهبي أمام عينيه ، فأخذ يلفه حول جسمه ويتسلّق عليه .

خافت خضرة ، وارتعبت عندما رأت رجلاً يدخل عليها ، إذ لم تكن قد رأت في حياتها رجلاً من قبل . غير أن الأمير أخذ يهدّئ من روعها ، ويتحدث اليها بكلمات تفيض بالود والمحبة . روى لها كيف حرّك غناؤها الشجيّ قلبه وأثار قلقه ، فصمّم ألا يستريح حتى يراها اطمأنت خضرة إليه ، وحين سألها إن كانت ترضى أن تقبله زوجا ، تأملت شبابه وجماله وخاطبت نفسها قائلة : «سوف يحبني أكثر مما تفعل الساحرة العجوز» ، ووافقت خضرة على الزواج من الأمير ووضعت يدها في يـــده . وبعد قليل قالت له : يسعدني أن أمضي معك ، ولكن كيف سأهبط من هذا البرج الى الأرض ؟ لا تنس كلما جئت لزيارتي أن تحضر معك حبلاً من الحرير ، وسأغزل منه سلّماً أنزل عليه فتحملني معك على ظهر جوادك . وتواعدا على اللقاء كل مساء ، لأن الساحرة كانت تأتي لزيارتها أثناء النهار .

لم تلحظ العجوز شيئاً مما يجري ، حتى استدرجتها خضرة ذات يوم بقولها : «أخبريني يا سيدتي الساحرة ، لماذا تتعبين في الصعود اليّ ، بينما يحضر الأمير الشاب في لحظـــة واحدة ؟» . صاحت الساحرة «يا لك من بنت جاحدة ! ماذا أسمع منك ؟ لقد ظننت أنني أبعدتك عن كل الناس ، وها أنت ذي تخدعينني !» .

مدّت يدها في غضب فقبضت على شعر خضرة الجميل ، لفّته عدة مرات حول يدها اليسرى وتناولت مقصاً بيدها اليمنى ، وما هي الا ومضة عين حتى انقطعت خصلات الشعر الفتّان وسقطت فوق الأرض ثم أمعنت العجوز في قسوتها فنفتها في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التعســـة وتعاني الآلام المرّة

أقبلت الساحرة العجوز ـ في نفس اليوم الذي طردت فيه خضرة ـ على خصلات الشعر الذهبي فشدتها في مقبض النافذة . وعندما جاء ابن الملك وراح ينادي من أسفل البرج .

خضرة . . يا خضرة
مدّي لي شعرك يا خضرة

أنزلت جدائل الشعر المقطوع فصعد عليها الأمير ، ولكنه لم يجد محبوبته خضرة في استقباله، بل فوجئ بالساحرة أمامه . أخذت الساحرة ترمقه بنظراتها الشريرة المسمومة وهتفت في سخرية : «جئت تبحث عن روجتك المحبوبة . . ألم تعلم أن الطائر الجميل لم يعد يرقد في عشه ولا عاد يشدو بالغناء ؟ لقد خطفته القطة . وجاء دورك الآن ولا بد أن تقتلع عينيك . . ضاعت خضرة منك ولن تبصرها أبداً أبداً . »

شعـــر الأمير بأن الألم يمزق جنبيه ، واستولى اليأس عليه فألقى بنفسه من أعلى البرج . نجا من الموت بأعجوبة ، لكن الأشواك التي سقط فوقها فقأت عينيه . راح الأمير الأعمى

حصره في ابرح مں سه سد اه حكـاب حرىم» ، طـعه دار ىشر دسىر ، هامو.ح

يصرب في العابه على عير هدى . لا يأكل الا الحدور وتمار الىوت الـدّي ، ولا يحف له دمع على صاع روحـه المحبوبه وظل لعدة أعوام يتحط بعسا في الغابة ، حتى ساقتـــه قدماه الى الصحـراء حيث تعيش حصرة مع التوأم الدي أنجبته منه وشبّا حتى صارا صبيًا وصبيّة تناهى الى سمعه صوت خُيِّل اليه أنه يعرفه ، فسار يتحسس طريقه في اتجاهه ، وعندما اقترب منه عرفته حصرة ، فجرت نحوه وارتمت بين ذراعيه وهي تجهش بالبكاء . بلّلت دمعتان من دموعها المنهمرة عينيه ، فرجع اليهما البصر . وعادا صافيتين كما كانا من قبل . أخذ الامير حصرة الى مملكتـــه فاستقبله الشعب بالفرح والغناء وعاشا بعد ذلك في ثبات ونبات وسعادة وهناء .

برنو بتلهايـم

الخيال ، تجدد الأمل ، الهرب ، المواساة

من معرفة أوجه القصور في الحكايات الخرافية الحديثة ، تتضح عناصر القوة التي احتفظت بها الحكايات الخرافية الشعبية عبر مئات السنين. يحدد **تولكين** Tolkien عدداً من سمات الحكاية الخرافية الجيدة: **الخيال ، وتجدد الأمل ، والهرب ، والمواساة أو العزاء ، أو فلنقل استعادة الأمل بعد اليأس ، الهرب أو النجاة من خطر داهم ، ثم قبل كل شيء ، المواساة في حالة القنوط والخذلان** . ويعتقد تولكين أن الحكاية الخرافية الكاملة لا بد وأن تنتهي نهاية سعيدة. إنها «تحوّل مفاجيء وسعيد لمجرى الأحداث. أياً كانت المغامرة ، رائعة أو مرعبة ، فعندما تحين لحظة التحول ، فهي قادرة على أن تحبس أنفاس السامعين ، أطفالاً وبالغين ، وأن تريح عنهم الهموم ، وتبهرهم حتى تنسل من أعينهم الدموع».

حين يسأل الأطفال عن أحب الحكايات الخرافية الى نفوسهم ، لا يذكرون من الحكايات الخرافية الحديثة الى القليل. وليس عجباً في ذلك. فمعظم هذه الحكايات الحديثة ينتهي نهاية سيئة ولا يعطي أملاً في الخلاص أو في المواساة. في حين أن للمواساة ـ لما تتضمنه الحكاية الخرافية من أحداث مثيرة للخوف ـ دوراً لازماً حتى يشتد أزر الطفل لمواجهة عوادي الأيام.

حين يستمع الطفل الى حكاية تخلو من النهاية التي تستحقه ، فلا بد وأن ينتابه الاحساس بضياع الأمل في الخلاص من واقع حياته الميؤوس منه.

يثاب البطل في الحكايات الخرافية القديمة على أعماله الخيرة ، ويجازى الخبيث شر الجزاء ، وتتحقق بذلك تطلعات الطفل في إقرار العدالة. وإلا كيف له أن يأمل في أن يعامل ذاته بالانصاف اذا ما شعر بوقوع ظلم عليه؟ وكيف له أن يقتنع بضرورة السلوك السليم اذا لم يكن هناك ما يمنعه من الانسياق وراء الدوافع المتطرفة التي تنافي العرف الاجتماعي؟

يبدو للطفل منطقياً تماماً أن يقع الشرير في نفس المكيدة التي كان يدبرها للبطل. فالساحرة في حكاية «هنزل وجريتل» Hansel und Gretel التي تريد أن تطبخ الأطفال ، يُلقى بها في الفرن وتحترق. والعروسة الزائفة في راعية الإوز Gansemagd تقضي على نفسها بنفسها. يتطلب عنصر المواساة عودة الأمور الى مجراها الصحيح. فعندما يجازى الشرير بما صنع ، يستأصل الشر من عالم البطل ، وتزال العقبات من حياته المقبلة السعيدة.

ربما أمكننا أن نضيف عنصراً آخر لتلك العناصر الأربعة التي ذكرها تولكيـــين ، ونقصد هنا عنصر التهديد الذي يميز أيضاً الحكايات الخرافية ـ التهديد الجسدي والمعنوي لوجود البطل. سوف يشعر الطفل على سبيل المثال بأن الحط من قدر ابنة الملك وتحولها الى «راعية إوز» هي حالة قهر معنوي. وعندما يتأمل المرء طريقة استسلام بطل الحكاية الخرافية للتهديدات التي تواجهه ، سوف يجد الأمر مرعباً بلا شك. فالتهديدات تقع للبطل هكذا. فالجنية العاصفة في حكاية «دورن روزرش» Dornroschen تصب لعناتها السحرية ، وليس هناك ما يحبط عملها أو يخفف على الأقل من أثره. ولا تسأل الأميرة البيضاء في حكاية «البيضاء ، أو الأميرة والأقزام السبعة» Schneewitschen لماذا تتعقبها الملكة بكل هذا الحقد الدفين. ولا يمر على خاطر الأقزام نفس التساؤل على الرغم من تحذيرهم للأميرة من مكائد الملكة. ولا أحد يطرح السؤال في حكاية «حصرة» Rapunzel لماذا تريد الساحرة انتزاع الطفلة من أبويها. وإنما تواجه «حصرة» مصيرها هكذا دون مبرر أو سبب بيّن.

يحدق بالبطل على أي الأحوال منذ بداية الحكاية الخرافية خطر عظيم ، وعلى هذا النحو يرى الطفل الحياة ، حتى لو كان يعيش في الواقع في ظروف حسنة أو ملائمة. الحياة بالنسبة للطفل هي تعاقب من أوقات السعادة الصافية والأخطار الداهمة المفاجئة ، غير المفهومة. قد يشعر الطفل في لحظة بالأمان وحلو البال ، ثم تتغير في لحظة تالية كل الأشياء ، وينقلب العالم السعيد الى شبح مرعب. ربما يحدث ذلك عندما يطالبه الأبوان المحبان ، دون أية مقدمات ، بمطلب يخفى عليه مغزاه ، ويربطان عدم تحقيقه بتهديدات مخيفة. يوقن الطفل بانتفاء الأسباب المفهومة لمثل هذه الأشياء. وإنما هي تحدث هكذا ببساطة. فاذا ما ألمت به ، فهذا هو مصيره الذي لا فرار منه. والنتيجة ـ إما أن يستسلم لليأس (كما يسلك بعض أبطال الحكايات الخرافية ، إذ يقبعون باكين في أماكنهم ، الى أن يأتي «المعين» ذو القوة السحرية ، فيريهم طريق الخلاص وإمكانية مواجهة الخطر) ، أو ألا يقوى على الاحتمال ، فيحاول الافلات من هذا المصير المفزع. مثل «الأميرة البيضاء»:

«أصبحت البنت المسكينة وحدها في الغابة الكبيرة ، دون صاحب أو قريب ، فاستولى عليها الخوف ولم تعد تدري ما الحيلة وكيف الخلاص ، فأخذت تسير وتسير ، فوق الأحجار وبين الأشواك . . .»

ثلاثة كتب للأطفال (١٩٢٣/٢٥) حكايات الأخوين جريم ألف ليلة وليلة

لعل أعظم تهديد في حياة الانسان هو شعوره بالعزلة الكاملة، أو أنه قد خذل وأهمل

يعرف التحليل النفسي أهم تلك المخاوف الانسانية بأنه «خوف الفراق». كلما كنا أصغر عمراً، كان قلقنا أكثر حدة، اذا ما انتابنا الاحساس بتخلي الآخرين عنا. من المنطقي اذن أن يشعر الطفل بالخوف على حياته اذا لم يحط بالرعاية والأمان. ومن المنطقي أيضاً أن يكون عزاؤنا الأول أننا لم نخذل من الآخرين. تقدم للأطفال في مجموعة من الحكايات الخرافية تؤكد دائماً وأبداً في ما قد يهدده الخطر، غير انهم يتمكنون من تجنب الأخطار أو التغلب عليها كلما اكتسبوا صديقاً جديداً. في حكاية مشهورة من تلك الحكايات، يجلب بطلها - اسكندر - على نفسه عداوة أمه تجبر الأم أباه على أن يضعه في سلة صغيرة ويلقيه في اليم. صديق اسكندر ومؤنسه في الخرافة «عصفور أخضر». ينقذه من تلك الورطة ومن مهالك أخرى كثيرة. وفي كل مأزق يهمس له العصفور: «اعرف يا اسكندر أنك لن تترك وحدك») ذلك إذن هو السلوان العظيم، وهو ما نجده دائماً في الختام المعتاد للحكايات الخرافية: «ثم عاشا بعد ذلك في سعادة وهناء، وثبات ونبات»

للسعادة والوفاء. وهذا أجمل ما تقدمه الحكاية الخرافية من مواساة. معنى مزدوج: فالصلة الدائمة بين ابن ملك وابنة ملك، كما يرد دائماً في الحكايات، ترمز من ناحية للتكامل بين الجوانب المختلفة للشخصية، أو بتعبير التحليل النفسي بين جوانب الغرائز (اللاوعي)، والأنا، والأنا العليا. ومن ناحية أخرى للتوافق الناجح بين النزعات المتنافرة لمبدأ الرجولة ومبدأ الأنوثة

تعني هذه الصلة خلقياً أنه قد تم التوصل الى نوع من الكمال الخُلقي بعد أن يكون الشر قد لقي الجزاء وقُضي عليه، وأنه قد تم التغلب نهائياً على «خوف الفراق»، بعد أن وجد البطل في الحكاية رفيق حياته الأمثل وأقام معه أفضل العلاقات. تتخذ الصلة أشكالاً خارجية مختلفة، وفقاً لنوع الحكاية الخرافية، ومسار تطورها، ومجال العلاقات النفسية بها. غير أن المغزى الداخلي الدفين يبقى ثابتاً كما هو

ففي حكاية الأخ والأخت Bruderchen und Schwesterchen - على سبيل المثال - يعيش الاثنان سوياً في الجزء الأكبر من الحكاية. ويعبر الاثنان في نفس الوقت عن الجوانب الشهوانية والجوانب الروحية في شخصياتنا. تلك الجوانب التي يجب أن تنقسم وأن تتكامل حتى يمكن التوصل الى السعادة الانسانية. يقع التهديد أو الخطر، بعد أن تتزوج الأخت من الملك وبعد أن تضع وليدها. حين تزيحها ابنة الساحرة العجوز لتأخذ مكانها. في كل ليلة تتسلل الأخت لترى طفلها ولترى الغزال الصغير (أخاها الذي سحرته الساحرة) تصف الحكاية كيفية استعادتها للأمل: «قفز الملك اليها وقال: لا يمكن إلا أن تكوني زوجتي الحبيبة. فردت قائلة: نعم أنا زوجتك الحبيبة، وبرحمة من الله رُدّت الى الحياة في هذه اللحظة. ثم استعادت صحتها ونضارة وجهها وحمرته» ... السلوان العظيم بعد القضاء على الشر: «أُلقيت الساحرة في النار لتلقى مصيرها التعس. وبعد أن أصبح جسدها رماداً، عاد الغزال الصغير الى هيئته الانسانية. وعاش الأخ والأخت بعد ذلك في سعادة وهناء، وثبات ونبات». وهكذا

رسوم توضيحية «دورن روزش» ، «سندريلا» ، «البيضاء أو الأميرة والأقزام السبعة» ، طبعة عام ١٨٢٥

تضمنت النهاية السعيدة العزاء الأخير وتكامل الشخصية والعلاقة الانسانية الوطيدة

تأخذ الأحداث في حكاية «هنزل وجريتل» ـ ظاهرياً فحسب ـ مساراً محتملاً. تعود الأطفال الى صورتهم الآدمية بعد احتراق الساحرة. ويكون الرمز هنا هو عثورهم على الكنز في منزل الساحرة. ولأن الطفل والطفلة لم يبلغا بعد سن الزواج ، فسوف ترمز للعلاقة الانسانية التي تقضي على «خوف الفراق» بالعودة الى الأب. في تلك الأثناء تكون الأم ـ الشخصية الشريرة الثانية في الحكاية ـ قد ماتت ـ «وتزول الغمة ويعيشا بعد ذلك في سعادة وهناء» .

تبدو آلام الطفل في عديد من الحكايات الخرافية الحديثة أقل معنى بكثير مما تقوله الحكايات الخرافية الشعبية وما تحويه من عدالة وسلوان. فلا تدلنا الحكايات الحديثة على التشكل الأسمى للوجود الانساني (بغض النظر عما يبدو من سذاجة في المضمون ، فان حدث تزوج الأمير الأميرة وارث المملكة وحكمها في سعادة وهناء ، يعبر للطفل عن التشكل الأسمى للوجود لشموله على كل ما يرنو اليه الطفل ويشتاق. أن يحكم مملكته ـ حياته ـ بنجاح وسلام ، وأن يتحد في الثبات والسبات مع الرفيق الذي يتمناه والذي لم يفارقه يوماً ما)

لا يوجد في واقع حياتنا سوى القليل من العزاء والتشجيع. غير أن معرفة الطفل لتلك الحقيقة على علاّتها لن تعينه على مواجهة الحياة بصبر وجلد ، أو على ادراك أن المحن والشدائد هي التي تقود الى الحياة الأسمى . وهنا تقدم الحكاية الخرافية بما تحويه من تسلية ومواساة أعظم الخدمات للطفل. فهي تبعث في قلبه روح الأمل والتفاؤل بامكانية التغلب على كل ما يواجهه من متاعب وقهر القوى الشريرة. التهديد بفراق الأبوين في حكاية «هنزل وجريتل» ، غيرة الأم في «البيضاء» ، غيرة الأخوات في سندريلا Aschenputtel ، الغضب القاتل للعمالقة في هانز وغصن الفاصوليا Hans und die Bohnenranke . غدر الجنية في دورن روزش .

لا تتجاهل الحكاية الخرافية الفرق بين التصرف الشرير والنتائج الوخيمة للسلوك الأناني. وربما تكون حكاية خضـــرة أصل الأمثلة على ذلك. فعلى الرغم من أن الساحرة تسمي خضرة «في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التعسة وتعاني الآلام المرة» ، فهي لا تعاقب على عملها. تكمن أسباب عدم العقاب في الأحداث السابقة في الحكاية ، ومفتاح فهمها في تسمية البنت باسم «خضرة» ـ وهو نبات تعمل منه السلطة. فعندما حملت الأم ، رنت بنفسها واشتاقت الى الخضرة التي تنبت في حديقة الساحرة المجاورة. وما زالت بروحها بقيعه حتى تسلق سور الحديقة المحرمة ليحضر لها النبات. تفاجىء الساحرة الزوج في المرة الثانية بعد ان يهبط سور الحديقة ، وتهدده بالويل والثبور. يسترحمها الرجل ويطلب المغفرة ، فروحه الحبلى بها تهم تشديد للسلطة الخضراء. تلين الساحرة وتسمح له أن يأخذ من الخضرة ما يشاء ، بشرط «أن تسلمني الطفل الذي ستلده روحك ، وسوف أربيه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها». يوافق الأب المذعور على الشرط. هكذا استطاعت الساحرة أن تستأثر لنفسها بالطفلة «خضرة» ، لأن أبويها قد وطئا أرضاً محرمة ثم وافقا على الشرط الموضوع . يبدو اذن ان الساحرة قد تمنت لنفسها الطفل أكثر من الأبوين

تسير الأمور على ما يرام حتى تتم «خضرة» اثني عشر ربيعاً ـ وهو ما يعني في الحكاية سن البلوغ أو النضوج الحسي ـ ويلوح

الخطر في امكانية مفارقتها لها. كان سلوك الساحرة سلوكاً أنانياً في محاولتها الاحتفاظ بحصرة بكل الوسائل، حتى ولو حبستها في برج شاهق لا سبيل للوصول اليه. كما كان تصرفها خاطئاً في حرمان البنت من حرية الحركة والتنقل. غير أن رغبتها الجامحة في عدم التخلي عن «حصرة» لا تعني عند الطفل جرماً. لأن أعز أماني الطفل ذاته ألا تفارقه والدته.

كلما أرادت الساحرة أن تصعد البرج تسلقت على شعر حصرة. ونفس الوسيلة تقوم الصلة بين حصرة وابن الملك. وهو ما يشير الى كيفية تحول العلاقة مع أحد الأبوين الى علاقة مع حبيب. تعرف حصرة حق المعرفة مقدار أهميتها عند مربيتها الساحرة. ولذلك تبدو منها «زلة لسان واحدة» بطريقة لا نعهدها الا في الحكايات الخرافية. فقصدها كما يبدو قد انتهى بسبب لقاءاتها الخفية مع الأمير. فباحت بسرها للساحرة - التي لا تدري من الأمر شيئاً - بسؤالها الساذج: «لماذا يكون علي أن أسحبك بصعوبة من أسفل البرج، في حين أسحب ابن الملك بسرعة فائقة؟».

يعرف الطفل تماماً أن أكثر ما يثير الغضب والحنق هو حب يحبه فيه الطفل. كانت حصرة بدورها تعرف أيضاً أن الساحرة تحبها ستمنع شغفها بابن الملك. على الرغم من أن الحب الأناني كحب الساحرة لحصرة خطأ، الا أنه لا بد وأن ينتهي يوماً ما. يستطيع الطفل أن يدرك أن المرء عندما يحب شخصاً وحده دون غيره لا يمكنه أن يقتسم هذا الحب مع الآخرين. الحب الأناني الأمومي خاطئ، ولكنه ليس تصرفاً شريراً. لا تقتل الساحرة الأمير، ولكنها تبدي شماتتها بضياع «حصرة» منه كما ضاعت منها. أما المحنة التي نزلت به، فلقد تسبب هو نفسه في حدوثها. ففي مشاعر اليأس التي استولت عليه لفراق «حصرة»، يلقي بنفسه من أعلى البرج فيسقط فوق الأشواك وتفقأ عيناه. كما تلقى الساحرة - لسلوكها الأناني الأحمق - هزيمة نكراء، ولكنها لا تجازى بعقاب أكثر من ذلك. فما فعلته لم يكن عن خبث أو شر، ولكن لحبها الطاغي «لحصرة».

ألمحنا من قبل الى أن الطفل يجد الكثير من العزاء، اذا ما جرب من خلال الأشكال والصور الرمزية امتلاكه ذاته الأداة التي يستطيع بها تحقيق ما يتمناه. مثل ابن الملك الذي يصعد البرج الى حصرة مستعملاً شعرها الطويل. والخاتمة السعيدة للحكاية تحققها حصرة أيضاً عن طريق جسدها، فدموعها المنهمرة تبلل عيني الأمير فيرجع اليها البصر.

تتضمن حكاية «حصرة» مثلها مثل العديد من الحكايات الخرافية الشعبية العناصر الأربعة: الخيال، وتجدد الأمل، والهرب، والمواساة. يتم في الحكاية دائماً معادلة الحدث بحدث آخر، وتتوالى الوقائع حسب نظام هندسي خلقي صارم. تسرق الحصرة وتعاد «حصرة» في النهاية الى المكان الذي أتت منه. في مواجهة أنانية الأم التي تجبر الزوج على الاستيلاء على الحصرة بغير حق، نجد أنانية الساحرة التي تود الاحتفاظ بـ«حصرة». ويحمل العنصر الخيالي جانب المواساة الأخير. تصور القدرة الجسمانية بشكل خيالي مبالغ فيه في جدائل الشعر البالغة الطول والتي يمكن للمرء عليها أن يتسلق برجاً شاهقاً، أو في الدموع التي تعيد البصر للعيون. ولكن ألا يمكن لنا أن نقول بحق ان في جسد الانسان النبع الحقيقي لاستعادة الأمل والثقة بالنفس؟

سلك كلٌ من الأمير وحصرة سلوكاً صبيانياً غير ناضج. فالأمير يراقب الساحرة ويتسلق البرج من وراء ظهرها، بدلاً من مواجهتها والاعتراف بحبه لحصرة. وحصرة بدورها لم تكن مثالاً للوفاء، فهي تخفي على الساحرة ما فعلت حتى تزل لسانها وينكشف المستور. لذلك لا تتحقق الخاتمة السعيدة للحكاية فور إبعاد حصرة من سكن البرج وافلاتها من سيطرة الساحرة. كان على حصرة وعلى الأمير، مثلهما كمثل كثير من أبطال الحكايات الخرافية، أن يجتازا المحن والشدائد، وأن يتحملا الخطوب والملمات التي تنمو من خلالها القدرات الداخلية للانسان. لا يدرك الطفل ما يدور بوجدانه من تفاعلات، ولهذا تقوم الحكاية الخرافية بعملية اسقاط خارجي لتلك التفاعلات، وعرض رمزي لها من خلال المشاهد التي تصور الصراعات الداخلية والخارجية. غير أن تطور الشخصية ونموها يتطلب تركيزاً عميقاً، وهو ما تصفه الحكاية الخرافية عادة من خلال السنوات التي لا يقع فيها ظاهرياً أي شيء. فيمكن للمرء أن يستنتج حدوث تطورات داخلية وجدانية. وهذا أيضاً ما يحدث للطفل، فتحرره الجسدي من التبعية المباشرة لسيطرة الوالدين تتبعه فترة طويلة من تجدد الثقة بالنفس ومن النضوج.

تأتي هذه الفترة في حكاية «حصرة» عندما تُنفى البنت في الصحراء المقفرة وتُحرم من رعاية مربيتها. وكذلك يحرم ابن الملك من رعاية والديه. كان على كل منهما أن يتدبر أمر نفسه حتى في أحلك الظروف. غير أن عدم نضجهما النسبي قد وضح في فقدانهما الأمل. **وفقدان الثقة في المستقبل يعني فقدان الثقة في النفس**. لم يحزم أي منهما أمره بمحاولة البحث عن الآخر، بل «راح الأمير الأعمى يضرب في الغابة على غير هدى، لا يأكل الا الجذور وثمار التوت البري، ولا يجف له دمع على ضياع زوجته المحبوبة». لا نعرف أيضاً أن حصرة قد تصدت لفعل شيء، بل عاشت هي الأخرى «تقضي الأيام التعسة وتعاني الآلام المرة». وتنوح على مصيرها. على الرغم من ذلك نظن أن تلك الفترة كانت بالنسبة لهما مرحلة تطور ونمو وعثور على الذات وتجدد الأمل. ففي النهاية اكتسب الاثنان القدرة على أن ينقذ كل منهما الآخر، وعلى العيش في سعادة وهناء.

نقد بتلهايـــم (بقلم ف. هيمان)

يقول برونو بتلهايم: «يحتاج الأطفال الى الحكايات الخرافية» ، كان من المتوقع بعد حقبة من النقد اللاذع «للحكاية الخرافية» ، أن يتحرك مدول الساعة في الاتجاه المضاد ، في اتجاه التأييد دفع بهذا التحول وتسبّب فيه صدور كتاب برونو بتلهايم The Uses of Enchantment (الطبعة الأمريكية ـ ١٩٧٥) . وقد ترجم الى الألمانية ونشر تحت عنوان **الأطفال يحتاجون الى الحكايات الخرافية** Kinder brauchen Marchen (شتوتجارت ١٩٧٧)

يذهب بتلهايم ـ وهو عالم نفسي أمريكي يدرّس سيكولوجية الأطفال ـ من الفرضية القائلة **بحاجة الإنسان للمعنى** ويرى أن **أهم وأصعب مهام التربية . . . هي مساعدة الطفل على أن يجد مغزى للحياة**

تتميز الحكاية الخرافية عن كتب الأطفال الحديثة التي غالباً ما تقتصر على مجرد التسلية والاطلاع (كذا !) بميزة لا يمكن تقديرها بثمن فهي تلقن المعنى للطفل بشكل مبسط . وتساعده في التغلب على خيبة الأمل الرخيصة ، ومآزق عقدة أوديب ، وتنافس الأخوة ، وتعينه على التحرر من التبعية الطفولية ، وعلى اكتساب القدرة على إدراك الواجب .

لا تتجاهل الحكاية الخرافية الجوانب المظلمة في الحياة ، ولكنها تعرضها بالشكل الذي يقوي من عزيمة الطفل ولا تثبط همته «تتناول الحكاية الخرافية المخاوف الأساسية في الحياة بشكل حاد وتجهر بها حاجة الانسان أن يكون محبوباً ، والخوف أن يعتقد الاخرون في عدم جدواه ، حب الحياة والخوف من الموت» ويمكن للحكاية الخرافية أن تحقق ذلك ، عندما تشيع البهجة في النفوس ، وتعلّم الطفل في نفس الوقت ، وعندما تستخدم ـ خلافاً لطريقة الشروح العلمية العقلية ـ كلمات « تخاطب الطفل بشكل مباشر »

قوبل كتاب بتلهايم من كثير من أنصار الحكايات الخرافية ومن عديد من الآباء ، وكأنه التجلي أو نزول الوحي . فأخيراً جاء الشخص الذي يعيد للحكاية الخرافية وضعها ، والذي يؤكد ـ على النقيض من التفسير المادي ـ قيمة الحكاية الخرافية في عملية التكييف الاجتماعي للطفل وهو ليس بأي شخص ، فهو عالم له مكانته الأكاديمية وأمريكي أيضاً

بدون أن نقلّل من قيمة كتاب بتلهايم ، يجب أن نشير الى أحد أسباب الرواج الواسع الذي لاقاه . فمن السهل أن يساء فهم الكتاب ، اذا ما تصور البعض امكانية حلهم في غمضة عين لما يروه من مشاكل صعبة في تربية الأبناء ، اذا ما هم واظبوا على حث أطفالهم على قراءة الحكايات الخرافية لا يمكن للمؤلف بالطبع أن يكون في مأمن تماماً من إساءة فهم الآخرين له . غير أن جاك زايبس Jack Zipes قـد استطـاع في مقـاله On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand (in „Breaking the Magic Spell", London 1979) أن يقيم الدليل على أن سوء الفهم لم يكن من قبيل المصادفات ، بل أن بتلهايم قد ساعد بنفسه على انتشاره

يرى زايبس أن «مقولة بتلهايم الأساسية بسيطة كل البساطة فهو يعتقد أن شكل ونسق الحكايات الخرافية تمد الطفل بالتصورات التي يستطيع بواسطتها ان يصنع من أخيلته بناءاً محدداً ، كما أنها تعطي الطفل معنى لحياته بمعنى أن الحكاية الخرافية تحرر اللاوعي عند الطفل حتى يمكنه أن يستوعب الأزمات والحزازات المحتملة ، بدلاً من أن يكبتها فتولّد له العقد النفسية» من هذه النقطة على وجه التحديد يوجه زايبس الانتقاد لبتلهايم ، ويتهمه بالفهم المحدود لنظرية فرويد . لاعتقاد بتلهايم أن المشاعر المزدوجة للطفل تجاه والديه هي وحدها أصل الأزمات الطفولية فاذا ما تم استيعاب تلك الأزمات من خلال الحكاية الخرافية فقد حلت المشكلة هناك عدد من المقاطع في كتاب بتلهايم تعبر عن وجهة النظر هذه ، على سبيل المثال «لو نشأ النشء على قراءة وسماع الحكايات الخرافية ، لأمكنه أن يتفهم من حيث لا يدري أن أزمته ليست مع عالم الكبار وليست مع المجتمع ، ولكنها في الحقيقة أزمة مع الوالدين»

يتمثل آخر عيب زايبس على بتلهايم أنه قد اسقط بشكل غير جدلي من نظرية فرويد الامكانية والسبيل لاستقلال الفرد ، بينما كان «الدور النقدي لنظرية فرويد في التحليل النفسي» هو «التنبه الى الأشكال المتعددة التي يعوق بها المجتمع أفراده من الحصول على استقلالهم» أو فلنقل باختصار إن بتلهايم قد ركّز كل التركيز على العوامل الأسرية ، بينما أغفل أن تلك العوامل ، مثلها مثل الطفل ذاته ، محكومة ومحددة اجتماعياً .

كما يتضح لنا فما زال ذلك النزاع القديم الدائر بين مذهب التحليل النفسي التقليدي (بالاستناد مرة الى يونج ومرة أخرى الى فرويد) وبين مدرسة التفسير المادي ـ الماركسي قائماً ولا تلوح في الأفق ـ بقدر ما نرى ـ إمكانية التوصل الى حلّ وسط بين الاتجاهين . لا يبقى أمام غير المتخصص غير أن يميل لهذا الاتجاه أو ذاك ، كل حسب تصوراته الأيديولوجية . محتمل ما نعرفه أننا مدينون لكل من المذهبين في إدراك بعض جوانب هذا السؤال هل ينبغي أن نروي الحكايات الخرافية للأطفال ؟

بتينه برنتانو من رسم لودفيغ أميل جريم ، من أديبات الحركة الرومنتيكية ، ومن الشخصيات النسائية البارزة في تلك الحقبة ساهمت في جمع حكايات الأخوين جريم

حديث مع راوية الخرافات «سيجريد فرُوه»

السيدة فرُوه . كيف اصبحت راوية للحكايات الخرافية ؟

عشت طفولة محاطة بالرعاية . رُوي لي فيها الكثير من الحكايات الخرافية وخلال رواحي الأول الملئ بالمشاكل والذي انهى بالطلاق . لاحظت كيف ساعدني سماعي للحكايات الخرافية وقراءتي لها على الحفاظ على هويتي درست بعد ذلك اداب اللغة الألمانية وعلم حضارات الشعوب في زيورخ ، واخترت الحكاية الخرافية - عن قصد - موضوعا رئيسيا لدراستي ثم عملت بعد الانتهاء من الدراسة كمدرسة في احدى المدارس الخاصة . التي تسمح قدرا أكبر من حرية التصرف الشخصي عن المدارس الحكومية كنت أقصّ الحكايات في دوائر صغيرة من الأصدقاء والمعارف . إلى ان جاءت الفرصة ودعيت لرواية بعض الحكايات في مؤتمر لباحثي معنى الرموز عقد في الأكاديمية الإنجيلية في باد بول كنت قلقة بالطبع خشية الاخفاق امام جمهور كبير من الحاضرين إلا أن التجربة مرت بنجاح ومنذ ذلك الوقت توالت علي الدعوات لرواية الحكايات

ما هي راوية الحكايات الخرافية اليوم على وجه التحديد ؟

أشتغل بالحكايات الخرافية . واحبها وأحاول تقريبها لفهم الاخرين

وكيف يكون هذا الاشتغال بالحكايات الخرافية ؟

هناك حكايات افضلها بوجه خاص . مثل الحكايات الروسية ودائما ما أهتم بالقراءة الدقيقة والتفصيلية لتاريخ البلد الذي اخترت منه الحكاية . خاصة تاريخه الديني والحضاري وبالنسبة للحكايات الروسية على وجه التحديد . فأعتقد أنه من المهم معرفة بعض التفاصيل عن الطوائف الارثوذكسية للكنيسة الروسية . لأن تصوراتها قد انتقلت الى الحكايات الخرافية عندما تعجبني احدى الحكايات وتؤثر فيّ . اتعمق فيها لاستيعابها ولا بد لي ان اقول إن جمال الحكاية لا يتضح ولا يشع إلا ككلمة منطوقة ومروية هنا يلاحظ المرء أن الحكاية الخرافية قد انتقلت الينا اساسا عن طريق الادب الشعبي أو المنطوق

ما هي الجوانب التي تهتمين بها أكثر من غيرها عندما ترويين حكاية ما ؟

لا بد للراوي أن يربط شخصه بالحكاية أن يعبر عن شخصه من خلال الحكاية أن يوحد الحكاية بكل جوانحه وان يمتزج بها امتزاجا كاملا بهذا فقط يمكن للراوي أن يصل الى سامعيه لا أجد غضاضة في عدم التزام الراوي التزاما كاملا بالنص المكتوب بل قد يكون العكس هو الصحيح ، فالتمسك بحرفية النص يضر بالمضمون

قلت قبل ذلك إنك تتعمقين في الحكاية لاستيعابها هل يعني ذلك أنك تتشبعين بها . وربما تبتعدين عن النص الحرفي . حتى يمكنك ابراز بعض المعاني التي تنال اعجابك أم كيف تسير الأمور ؟

تقريبا كما ذكرت وسأوضح ذلك بمثال في البداية أدرس الصور . وقد استغرق في تأمل الصور ثم أصاحب البطلة أو البطل في طريقه وعندما تضطرب الأحداث في الحكاية أتوقف مع البطلة أو البطل حيث وقف

هل يمكن أن نقول إنك ستقمصين دور البطل او البطلة . وأنك تعيشين من خلال القص مصيرهما في الحكاية ؟

تماما ولهذا السبب ايضا لا اتعلق بالشخوص النسائية المسكينة لا استطيع أن انفعل بها تماما ولا يمكنني أن أتحد معها لم أستطع حتى الان لهذا السبب ان اقص حكاية «ذات الورد الشائك» Dornroschen

أما شخوص الحكايات النسائية التي أحب روايتها . فهي تلك الشخوص التي تحمل مصيرها على أكفها التي تحرر محبوبها . والتي ترحل وحدها من مكان الى اخر

ما هو عدد راويات الحكايات الخرافية في المانيا الاتحادية في وقتنا الحاضر ؟

بين عشرين وثلاثين راوية

هل يتزايد العدد ام يتناقص ؟

يتزايد

توجد العديد من الاراء حول كيفية قص الحكاية الخرافية هل يمكنك ان تعرضي علينا بالتحديد اوجه الاختلاف بين تلك المدارس او الاساليب ؟

هناك مدرسة يتعلق بها عدد من الممثلين . وهؤلاء يتدربون على ممارسة النطق والالقاء والتحكم في الصوت يصحبني البعض مرة بالاشتراك في دروس من هذا القبيل فكل ما اكتسبته في هذا المجال كان من خلال المران العملي اثناء عملي كمدرسة وعندما بدأت التدريب الحقيقي على النطق وجدت أن أسلوبي الخاص قد تغير كثيرا

ثم هناك عدد من الراويات يلتزمن تماما بالنص المكتوب . خاصة في ذاته حكايات الأخوين جريم تغيير كلمة أو أخرى يعتبر لديهن وزرا جسيما أرى في ذلك مبالغة تدعو للسخرية فهذا امر مستحيل ولا يتمشى مع جوهر الحكاية الخرافية فالحكاية الخرافية تتغير دائما تبعا لذلك ولدينا المثال في الحكاية الروسية «القيصرة ضفدعة» Zarin Frosch لقد وجد منها جامع الحكايات الخرافية الروسي «أفاناسف» Afanaset سبع صياغات مختلفة وأكرر ما قلت الالتزام بالنص المكتوب يؤثر على المضمون . لان الحكاية الخرافية تستخدم لغة المجاز والتشبيه

استمعت الى عدد من الرواة في ايرلندا وامريكا الشمالية . ولاحظت أن أسلوبهم في القص يختلف تماماً عن الاسلوب المتبع في المانيا الاتحادية . يصاحب رواية الحكاية الخرافية لدينا - كما يبدو لي - نوع من الاحتفال المهيب المصطنع عندما استمعت الى بعض الرواة الألمان في المؤتمر الاخير للحكايات الخرافية في «باد كارلسهافن» . أحياناً كنت أضطر الى منع نفسي من الضحك فعملية القص يصاحبها الكثير من التكلف . في حين أن العلاقة بين الراوي والمستمعين في امريكا وايرلندا اقل توتراً واكثر طبيعية . إن بعض الراويات عندما يشعرن بضيق شديد حين يأتي أحد المستمعين متأخراً أو يحدث صوتاً أو يسعل او يتثاءب

بالنسبة لي يمكنني أن أقول انني أروي كثيرا في بيوت الشباب ولا يغادر المستمعون القاعة إلا بعد الانتهاء ولكنهم لا يحضرون في المواعيد

عبد الله حرير (لبنان) رسوم طقسية ، ريب ١٩٧٠

الحرافية ، وتتسع القاعدة لتشمل مجموعات أكبر من المستمعين كيف تفسر هذه الظاهرة ؟

أولا وقبل كل شيء لان الحكاية الحرافية هي اللون الوحيد من ألوان الأدب الذي يخاطب كل الفئات الاجتماعيه السبب الثاني يرجع الى أن الحقبة الزمنية السابقة قد طغى عليها الطابع العقلاني بشدة وحين تحاور الأمور ـ كما يعلمنا التاريخ ـ حدودها المقبوله ، تتحرك بندول الساعة في الاتجاه المضاد واعتقد أننا نعيش الان مرحلة من استعادة الوعي بالروحيات والمشاعر

أليست الحكاية الحرافية هي العدو لكل عقلانية ؟

كلا ليست عدوا فالتضاد لا يعني العداوة وأنا لا أهتم بالحكايات الحرافية وحدها ، بل أنا ضد كل أشكال الاقتصار على جانب واحد في الحياة

* مسب لام Muttergottheiten Matronen هي آلهة انثوية تحتل البركة تذكر دائما بالعدد الثلاثي وقد ـــ ـ عبادتها في الأراضي الحرمانيه والكلتية ـ خاصة في مناطق الراين والدانوب ـ بعد ان انتقلت اليها من روما غير ان اصولها ترجع الى الديانات الشرقية القديمه السابقة لديانات التوحيد

عويد الستاد

خرافة شعبية من شبه الجزيرة العربية*

رواها عبد الرحمن بن فهد الهواري ودونها بأسلوبه عبد الكريم الجهيمان ونقلها عنه في صيغة لغوية موجزة

قالت الجدة: هناك الواحد، والواحد الله في سماه العالي. وإلى هناك العائلة المؤلفة من أب وأم وثلاث بنات كلهن قد بلغن سن الزواج، وقد تقدم لخطبتهن كثيرون إلا أن الوالد كان يرفض لأنه يريد تزويج بناته لمن هو أفضل.

وكانت البنت الصغيرة هي أجملهن. فقد حباها الله بقوام معتدل وحسن مشرق ووجه كأنه فلقة قمر. ولم يشعر الوالد ذات يوم إلا برجل أسود غريب يتقدم إليه، ويخطب منه ابنته الصغيرة. فاعتذر بأنه لا يستطيع أن يزوّج الابنة الصغرى قبل أخواتها الكبريات.

الخاطب عبد أسود بينما المخطوبة تنتمي إلى قبيلة من قبائل العرب لا تزوج بناتها إلا لمن هو في مستواها من الأصالة في النسب. ولهذا رفض الأب الخطبة. ولكن العبد ألح، بل هدد الوالد بالقتل إذا لم يزوجه ابنته الصغرى! وأحس الأب بالخطر. وأحس في لهجة الرجل قوة وتصميماً على تنفيذ ما يريد. وخشي من عواقب هذا التهديد الوخيمة واستجاب للخطبة.

زفت الفتاة إلى زوجها دون أن تسأل. فليس للفتاة رأي في مثل هذه الأمور، وإنما المرجع لوالديها أو لوالدها وحده.

مكث العبد مع زوجته بضعة أيام بجوار أهلها ثم استأذن للرحيل بزوجته إلى بلده وإلى أهله وذويه. ووافق الوالدان مرغمين. وسافر العبد بزوجته، وأسكنها قصراً كبيراً واسعاً مليئاً بالخدم والحشم والحاشية والأتباع. فبهرها ما رأت فيه من أثاث وترف ونعيم. وعاشت في هذا القصر العظيم لا عمل لها. فكل شيء يأتيها بلا جهد. ما عليها إلا أن تأمر.

عاشت هذا الجو الغريب المريح فترة من الزمن. ثم اشتاقت إلى أهلها ووطنها فطلبت من الأسود أن يسافر بها لزيارة أهلها.

ولم تمض أيام حتى أخذ الأسود زوجته وسافر بها إلى أهلها وهما يحملان الهدايا والتحف. سر الوالدان والأقارب، فها هي ابنتهم تعود إليهم في غاية الروعة والجمال والصحة. الأمر الذي أشعرهم بأن ابنتهم سعيدة بهذا الزواج.. راضية كل الرضا بهذا العبد الأسود.

وكان لهذه الزوجة أخت ذكية تريد أن تعلم من أختها أسرار معيشتها مع هذا الزوج الأسود، وكيف يعاملها، وما هي طريقة حياتها معه. وبدأت هذه الأخت تترقب الفرصة المناسبة للخلوة بأختها. ولما سنحت الفرصة سألتها عن هذا الزواج وهل هي سعيدة به أم شقية.. فقالت الزوجة: بل سعيدة وأعيش مكرمة في قصر عظيم مليء بالخدم والحشم. وهم يأتمرون بأمري، ويقومون على خدمتي ليل نهار.

وهذا العبد الذي هو زوجي بمثابة أخي، يعزني ويكرمني ويحرص على راحتي وسعادتي. وهم يتبعون طريقة لطيفة عند النوم، فإذا جاء موعد نومي، جاؤوا إليّ بكأس من الماء، فإذا شربته ذهبت في نوم عميق وأحلام سعيدة لا أصحو منها إلا في صباح اليوم التالي.. وحين أصحو أجد الخدم من حولي. هكذا أعيش على هذا المنوال يوماً بعد يوم بلا تغيير، وقد ألفت ذلك واعتدته. فقالت لها أختها: إذا عدت مع زوجك، وجاء موعد النوم وقدموا إليك الكأس، فتظاهري بأنك تشربينه، ثم صبيه بين ثوبك وجلدك.. وتظاهري بأنك قد شربت الكأس ونمت. ثم انظري ماذا يكون.

فقالت الزوجة: سوف أعمل بما تقولين، وسوف أرى ماذا يكون.

* أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية، تأليف عبد الكريم الجهيمان، الجزء الثالث، الرياض

بعد انتهاء الزيارة سافر الأسود بزوجته الى ذلك القصر المعهود فوصلوا اليه ليلاً . . كان الخدم والحشم في انتظارهما فخلعوا عن الزوجة ملابس السفر ، وألبسوها ملابس النوم وقدموا اليها الطعام . ثم تهيأت الفتاة للنوم فجاؤوا اليها بكأس الماء المعتاد ، فتظاهرت بأنها تشربه ، بينما هي قد صبته في جيبها .

نامت أو تظاهرت بأنها دخلت في نوم عميق ، وأقبل اليها بعض الخدم ، وأخذوا يهزون رأسها ، ويقرصونها في مواضع من جسمها ليتأكدوا من نومها ، وهي تتألم ولكنها تمسك أنفاسها ، وكأنها نائمة مخدرة .

لم تساور الخدم ريبة ما ، فذهبوا عنها وتركوها وحيدة على سريرها ، ولم تشعر الفتاة بعد لحظات إلا بشاب أبيض جميل الصورة يدخل عليها في غرفتها ويقترب من سريرها . فنهضت الفتاة بحركة لاشعورية . . ونظرت اليه مبهورة بجماله وبادرته بقولها : ما اسمك ؟ ! فقال لها الشاب ، هل تسألين عن اسمي أم عن جسمي ؟ فقالت الفتاة ، بل أسأل عن اسمك .

وكرر الشاب سؤاله ثلاث مرات . وهي تصر على أنها تسأل عن اسمه لا عن جسمه . فقال لها الشاب في المرة الثالثة إن اسمي عويد الستاد قص ملح وذاب ثم بدأ الشاب يختفي عن نظرها شيئاً فشيئاً حتى غاب عنها تماماً . وما هي الا لحظة حتى وجدت الفتاة نفسها وحدة في صحراء قاحلة موحشة . اختفى القصر واختفى جميع من فيه ، ونظرت الفتاة حولها فلم تر أحداً ولم تسمع إلا صوت الريح . نهضت ترتجف من هذه الوحدة التي لم تألفها ، قلقة من هذه الصحراء الموحشة التي لا تدري ماذا يصادفها فيها . مضت خائفة تترقب في كل لحظة أن يهجم عليها وحش من وحوش الصحراء أو وحش من وحوش البشر . وواصلت السير مجدة فيه ، لعلها تجد قرية ، أو تجد مضرباً من مضارب الأحياء الذين يسكنون في الصحراء .

استمرت في السير وقد نال منها التعب . . وشعرت بالاعياء . وعندما ارتفعت ذات مرة على تل مشرف أبصرت أمامها مدينة كبيرة محاطة بالمزارع والبساتين ، ففرحت بالنجاة . دخلت الفتاة المدينة ، وجعلت تتجول في شوارعها بحثاً عن منزل تلجأ اليه . . حتى يهيء الله لها فرجاً ومخرجا .

ومرت ببيت أملت في أهله الخير ، ورجت أن يكون في التجائها اليه ما يخفف من مصابها . . دقت باب البيت ففتح لها شخص لم يكن غريباً عليها . . إنه عويد الستاد الذي عرفها وعرفته ، واستقبلها بفرحة وبشاشة . وقال عويد للفتاة ادخلي . . ولكن والدته رفضت دخول هذه الفتاة الجميلة الغريبة الى دارها ، إلا أن عويد الستاد قال لوالدته محاولاً إقناعها :

يا والدتي العزيزة إن هذه فتاة غريبة وهي إيوائها أجر ومثوبة ، كما أن هذه الأيام هي أيام زواجي وسوف تكون هذه الفتاة خير عون لنا على ما يتطلبه الزواج من عمل واستعداد وتنظيم .

فاقتنعت الأم وسمحت للفتاة بالدخول . وقالت فلاستخدمها في تنظيف المنزل وتنسيق الفرش ، وتنضيد الأواني .

قدمت الأم للفتاة الغريبة مكنسة مكللة أطرافها باللؤلؤ والمرجان . وقالت لها خذي هذه المكنسة ونظفي بها البيت واحرصي على أن لا تسقط منها حبة واحدة ، وإن سقطت حبة فسوف أعاقبك أشد العقاب .

أخذت الفتاة المكنسة وشرعت في تنظيف البيت بحرص وحذر خوفاً من تساقط حبيبات اللؤلؤ والمرجان ولكن الحبيبات بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى . . وأحست الفتاة بأنها وقعت في المحذور وأن عقابها شديد ، وإن لم تعرف ما هو العقاب ولا كيف سيقع عليها . وبينما هي في هواجسها أقبل عليها عويد الستاد في غفلة من أمه . . فتناول المكنسة وأعاد حبيبات اللؤلؤ والمرجان الى أماكنها ثم كنس البيت . . فلما انتهى سلم المكنسة الى الفتاة .

ذهبت الفتاة الى أم عويد وأخبرتها بأنها قد أتمت مهمتها وأن المكنسة سليمة . فأخذت الأم منها المكنسة وفحصتها . فوجدتها سليمة . وتجولت في المنزل فوجدته نظيفاً ، ففرحت بهذه الفتاة النشيطة الذكية التي سوف تكون خير عون لهم فيما يتطلبه زواج ابنها عويد من أعمال .

سألت الأم الفتاة هل تعرفين ابني عويد . وكان عويد قد حذرها أن تخبر أمه بأنه يعرفها أو أنها تعرفه . فقالت الفتاة إني لا أعرفه . . كما أنه لا يعرفني .

أخذت الأم هذا الكلام مأخذ الصدق . . وقالت للفتاة

خذي هذا المنحل وصعي فيـه الماء ورشي به حميع عرف المنزل وطرقاته ولكن يحب أن يكون الرش متساوياً فلا يريد رش مكان على مكان آحر

فأحدت الفتاة المنخل . ووصت فيـه الما وصارت ترش طرقات المنزل وعرفه ولكنها لم تستطع أن تجعل الرش متساويا . .

شعرت الفتاة بأنها سوف تحقق في تجربتها الثانية ولكنها لم تشعر إلا بعويد الستاد يأتي اليها في عفلة من أمه . فيأخذ منها المنخل ويصع فيه الماء ثم يرش حميع عرف المنزل وطرقاته رشاً متساوياً لم يزد فيه مكان على مكان آحر وعندما انتهى سلم المنخل للفتاة وقال لها خذيه واذهبي به الى والدتي وقولي لها لقد أنهيت مهمتي كما أمرت

تعجبت الأم من مهارة هذه الفتاة . ولكنها شكت أن يكون يعرف ابنها عويد . وان عويد هو الذي يساعدها على هذه الأعمال

فقالت الأم للفتاة إياك تعرفين ابني عويد فقالت الفتاة لا والله إنني لا أعرفه كما أنه لا يعرفني . فأخذت الأم هذا الكلام قصة مسلمة وقالت للفتاة إذهبي الى أختي في بيتها وسلمي عليها وقولي لها أن تعطيك الطبل والعلبة والمرمار ثم أتيني بها مسرعة .

فذهبت الفتاة الى دار الأخت وسلمت عليها وطلبت منها الطبل والعلبة والمرمار فقالت الأخت للفتاة هل تعرفين عويد الستاد . فقالت لا والله إنني لا أعرفه فسلمت لها ما طلبته ولكنها أثناء الطريق قالت لنفسها لماذا لا أفتح هذه العلبة لأرى ما فيها فلن نعجز بي المحافظة على ما فيها وإعادة غلقها كما كانت

واستحسنت الفكرة ودفعها حب الفضول الى أن تفتح العلبة فتحت الفتاة العلبة وكانت تؤمل أن تجد بداخلها أنواعاً من الحلي أو الجواهر الثمينة أو المأكولات اللذيذة إلا أن الذي وجدت غير ذلك .

فلم يرعها عندما فتحت العلبة الا خروج ثلاثة شياطين منها ! فأخذ واحد منهم الطبل وأخذ الآخر المرمار . أما الثالث فقد صار يرقص ويغني على أنغام الطبل والمرمار

دهشت الفتاة من هذا المنظر . . وشغلها هول المفاجأة عن نفسها وعن التفكير في إعادة العفاريت الى العلبة .

وبعد فترة من الوقت خشيت أن تتأخر ، فتعرف أم عويد ما صنعت ، فطلبت من العفاريت أن يعودوا الى علبتهم . ولكنهم رفضوا واستمروا في طبلهم وزمرهم .

داخل الخوف قلب الفتاة ، وأيقنت أن أمرها سوف ينكشف ، وأن عقابها شديد، ولم تشعر إلا بعويد الستاد يأتي اليها . . ويتناول العلبة فيفتحها . . ثم يتلو بعض التعاويذ وينطق بكلمات لا معنى لها ، واذا بالشياطين تدخل في العلبة طائعة مختارة ، فيغلقها ثم يسلمها للفتاة مع الطبل والمرمار ، ويأمرها بالاسراع الى أمه حتى لا يداخلها الشك .

فأخذت الفتاة هذه الأشياء وأسرعت الى أم عويد وهي خائفة وجلة . فأخذتها أم عويد ولم تقل شيئاً . وتجمع الأهل والأقارب حول أم عويد . . قبل موعد الزواج ، فصارت تفرق عليهم الهدايا التي أعدتها لهذه المناسبة .

هدية كل واحد من الحاضرين عترة وصدرية وسروال اذا كان رجلاً ، أو شيلة بدل الغترة اذا كانت امرأة . كانت الهدية نادرة وثمينة ، وتحفة لا نظير لها في البلاد .

عمت الهدايا جميع الحاضرين ، أما الفتاة الغريبة فلم تحظ بشيء . فحز ذلك في نفسها وأحست بالضعة ، وتحفزت للكلام ، وقالت لأم عويد بلهجة يخالطها الأسى

وأنا يا خالتي . أين نصيبي من هذه الهدايا ؟ فأجابت العجوز إنها لا تصلح لك ، ولكن عويد قال لأمه اعطيها يا أمي مثل غيرها من الناس ، فهي غريبة وحق إكرامها . كما انها تعمل في هذا البيت ليل نهار . فأعطتها أم عويد شيلة وصدرية وسروالاً ففرحت الفتاة بها فرحاً شديداً .

اقترب موعد الزفاف فأشعلت الشمعات وأقيمت الزينات . وانتهز عويد فرصة من انشغال الزائرين والزائرات ، وقال لزوجته الأولى وهي الفتاة الغريبة . . إنني سوف أطفىء جميع الشمعات إلا شمعتك ، ثم إنني سوف أخطفك وأهرب بك عنهم وأهرب بنفسي عن هذه الزوجة الجديدة التي تريد أمي أن ترغمني عليها ، لأنها تمت لها بصلة القرابة . فوافقت الفتاة

أطفأ عويد الشمعات إلا شمعة الغريبة . . ثم اغتنم الفرصة المناسبة فأخذ الفتاة وفر بها هارباً .

وعندما علمت والدة عويد بما جرى غضبت غضباً شديداً على ابنها . وعلى هذه الفتاة التي قوضت جميع مساعيها في زواج

مدينة شرقية تجمع بين العناصر المختلفة التي ترد في الحكايات الشعبية عن كتاب «جوانب تاريخية لأدب الشرق» (دار نشر تيمان . شتوتجارت)

انها على قريتها . ونفثت سحرها . . وقالت اللهم احبسه بين جبلين أربعين يوماً لا هو حي فيرجى ولا ميت فينعى

سقط عويد بين جبلين مغمى عليه وحيداً في الصحراء ، ليس معه إلا هذه الفتاة المسكينة التي ليس لها حول ولا طول . . ولا مفر لها في مثل هذه الحالات إلا اللجوء إلى البكاء والنحيب . ولكن ماذا يجدي البكاء والنحيب . . أمام أمر واقع لا مفر منه .

وضعت الفتاة رأس عويد على فخذها وأنامته عليها . . وبقيت هكذا منتظرة ساعة الفرج التي يفيق فيها عويد من غيبوبته . ومر يوم ويومان وثلاثة ، وهو لا يفيق . إنه حي يتنفس . ولكنه يغط في نوم عميق متواصل . فاستمرت الفتاة على حالتها تاركة رأسه على فخذها وهي لا تنام ولا تفارق مكانها منه . . خوفاً عليه من حشرات الصحراء وسباعها . وطال انتظار الفتاة وهي على هذه الحالة من البكاء والنحيب ، واليقظة ، وقلة الطعام والشراب . . وأخذ منها التعب مأخذه

من فرط الاعياء يكاد النوم أن يصرعها وهي تغالبه ، وتأمل في كل لحظة أن يفيق عويد من غيبوبته .

استمرت على هذا الحال تسعة وثلاثين يوماً . . ومر بالقرب منها حي من أحياء العرب متنقلاً من مكان مجدب باحثاً عن مكان مخصب . وكان مع أفراد هذا الحي جارية فاشترتها الفتـاة ، ودفعت لهم حليها ثمناً لها . ومضى الحي في طريقه وبقيت الجارية مع سيدتها الجديدة .

قالت الفتاة للجارية . تعـالي فاجلسي في مكاني ، وضعي رأس عويد على فخذك . . وراقبيه مراقبة تامة . أما أنا فسأنام بضع ساعات ، فان استيقظ قبل أن استيقظ اخبريني . ونامت الفتاة في غار قريب منهما . . واستغرقت في نومها.

تمت الأربعون يوماً . فاستيقظ عويد من نومته الطويلة . فوجد رأسه على فخذ فتاة . ولكنه رأى وجهاً جديداً أنكره ولم يعرفه . وقال عويد للجارية من أنت ، فقالت أنا

زوجتك . فقال عويد ولماذا أنت سوداء . فقالت من لفح الشمس .
قال لماذا تغير كلامك ولهجتك . فقالت الجارية من الجوع والظمأ وقلة الطعام والشراب . فقال عويد ولماذا أرى شعرك مفلفلاً ؟ فقالت الجارية من قله الزيت .
اقتنع عويد بهذه التعليلات وسار بصحبة الجارية الى المدينه وترك زوجته الوفية في الصحراء وحدة لا أنيس لها ولا مساعد . وعاش مع الجارية على أنها زوجته
أما الزوجة فإنها عندما استيقظت بعد فترة طويلة لا تدري ما مقدارها ، نظرت حولها رأت المكان خالياً نظرت يميناً وشمالاً فلم تر أحداً فقصت الأثر فوجدت أن عويد قد مشى هو والجارية متجهين الى إحدى الجهات حملت الفتاه أغراضها ، واقتفت أثرهما ، وواصلت سيرها بكل جد ونشاط حتى وصلت الى المدينه التي دخلاها . .
واختفى الأثر عنها مع تزاحم الآثار في المدينة
هداها تفكيرها الى أن تذهب الى احدى العجائز ، فطلبت منها أن تأويها وتؤكلها وتشربها حتى يحسن حالها ، ثم تكسوها وتبيعها بالثمن الذي ترغبه على أن يكون الثمن للعجوز وأملت أن يشتريها عويد . فتعود اليه بطريقة طبيعية مشروعه .
مكثت الفتاة عند العجوز بضعة أيام ، فلما حسنت حالها وعاد اليها رونقها وجمالها ، ألبستها العجوز كسوة فاخرة وعرضتها للبيع .
وجاء عويد الستاد فاشتراها وأخذها الى بيته وهو لا يعرفها ، بينما هي قد عرفته وأدخلها في بيته فوجدت الجاريه في البيت فعرفت كل واحدة منهما صاحبتها ورفضت الزوجة المزيفة بقاء هذه الجارية عندها
فقال عويد لقد اشتريتها بثمن رخيص . وقد تم البيع ولا سبيل الى ردها الآن ! فقالت الزوجة المزيفة إنه لا عمل لها عندنا إلا تنظيف الحمامات . . فقال عويد فليكن هذا عملها حتى تحتاجين اليها في أي عمل آخر .
وقالت الزوجة المزيفة للجارية إن عملك أن تنظفي الحمامات كل يوم سبع مرات !
فقالت الجارية سمعاً وطاعة وبدأت في عملها دون اعتراض أو شكوى .

جاء اليوم الثاني فأخرجت الجارية من حقيبتها الشيلة التي كانت أهدتها اليها أم عويد . ورأت الزوجة المزيفة هذه الشيلة فأعجبتها أيما إعجاب . وطلبتها من الجارية فقالت الجارية إن هذه الشيلة ثمينة جداً وهي هدية لي خاصة . . وأرى من الواجب علي أن أحتفظ بها ، وأن لا أفرط فيها لا بمن ولا بثمن .
ولكن الزوجة المزيفة ألحّت عليها . وبالغت في طلب هذه الشيلة . فقالت الجارية إنني اذا أردت أن أفرط في هذه الشيلة فلا يمكن أن أفرط فيها مجاناً . . فقالت الزوجة المزيفة أطلبي تمناً لها ما شئت .
فقالت أن تسمحي لي بأن أنام بدلك مع سيدي ليلة واحدة فقط . فوافقت الزوجة المزيفة على هذا الطلب وأعطتها الجارية الشيلة .
جاء الليل . وقرب موعد النوم فأسقت الزوجة المزيفة زوجها عويد كأساً من المخدرات فذهب في غيبوبة وجاءت الزوجة المزيفة فقالت للجارية اذهبي الى سيدك ونامي عنده .
وجاءت الجارية الى سيدها وهي فرحة مستبشرة فقد أتيحت لها الفرصة لكي تكاشف عويد بأمرها وأمر هذه الجارية المعتديه التي اغتصبت منها حقها وادعت ما ليس لها .
ولكن الجارية وجدت عويد يغط في نوم عميق . . فبقيت بجواره وهو تردد هذه الكلمات لعلها توقظه :
يا عويد الستاد . يا ما اشغل قلبي عليك وداب ! ويا ما صاليت مخايبن وعتاق ! حتى لقيتك بعد شدات وصعاب ! وأنا الآن بحضنك لكن القلب بحجاب !
واستمرت الجارية في ترديد هذه الكلمات بصوت حزين ، ولهجة مؤثرة حتى طلع الفجر وعويد يغط في نومه ، ولا يدري بشيء مما حوله
وجاء الصباح فخرجت الجارية . . وقد خسرت شيلتها ولم تبلغ الغرض الذي قصدت اليه . وذهبت الى عملها المعتاد واستمرت فيه وهي صابرة مثابرة لا تبدي أي تأفف أو اشمئزاز .
انتهت من عملها وأخرجت السروال الذي كانت أهدته اليها أم عويد . . وجعلت تقلبه وتلبسه تارة وتخلعه أخرى لتلفت اليه نظر الزوجة المزيفة . . وكان سروالاً نادراً حقاً . . لا يوجد للبيع مثله بأي ثمن من الأثمان .

أعجبت الروجة المزيفة بهذا السروال وقالت للجارية أعطيي هدا السروال . . فقالت الجارية إنني أعطيك إياه بشرط أن تسمحي لي بالنوم عند سيدي ليلة واحدة .
فوافقت الزوجة المزيفة على دلك وأخدت السروال وحاء موعد النوم وأعطت روجها كأساً من الماء فيه مخدر فنام نوماً عميقاً . وقالت للحارية اذهبي فنامي عند سيدك
فدهبت اليه فوجدته يغط في سبات عميق . . لا يشعر معه بوجودها . . فأخذت في البكاء والنحيب وترديــد الكلمات التي قالتها في الليلة الماضية . . ولكن بصوت حزين . . وقلب مجروح الى أن حاء الصباح ، فخرجت من عنده بدون جدوى
وكان بيت عويد هذا في قلب المدينة . . وكانت حوانيت أهل الحرف من حبازي وبخارين وحدادين وحلاقين كلها مجاورة لبيت عويد ومحيطة به .
وعندما أحضر لهم الخباز الخبز وجدوه محروقاً . . والغسال عندما أحضر لهم الملابس وجدوها غير نظيفة . والخياط عندنا أحضر لهم الثياب وجدت خياطتها غير متقنة !
وسألهم عويد واحد إثر واحد عن السبب . فقالوا له جميعاً إن السبب هو صوت حزين يصدر من بيتك طيلة ساعات الليل . . إنه صوت إنسان مجروح . . يعاني من آلام جراحه ويردد كلمات تعبر عما يعانيه من آلام مبرحة وهذه الكلمات هي :
يا عويد الستاد . . يا ما ماع قلبي عليك وداب . . ويا ما صاليت مجانين وعشاق ، إلى آخره .
ألا تسمعه إنه يصدر من بيتك . . وإن جميع المجاورين لبيتك يسمعونه ، ويتابعونه ، ويتألمون من آلامه ، ويبكون لبكاء صاحبه .
فقال عويد سوف أراقب الوضع في هذه الليله .
وأخرجت الجارية الصدرية ، وهي آخر سهم في الكنانة . وجعلت تقلبها وتلبسها تارة وتخلعها تارة أخرى . . فرأتها الزوجة المزيفة فأعجبتها . . وطلبتها من الجارية فقالت أعطيك إياها على شرط أن تسمحي لي بالمنام عند زوجك . فوافقت وأعطتها الصدرية .
جاء الليل ، وتهيأ عويد للمنام . . وجاءت الزوجة المزيفة بكأس المخدر وقدمته الى عويد ، وتظاهر بأنه شربه بينما صبه بين ثوبه وجسمه ، ثم تمدد على سريره وتظاهر بأنه ذهب في نوم عميق . . وجاءت الجارية وجلست بجواره وعويد يحس بجلوسها . . ولكنه أبقى نفسه على عادتها ليرى ويسمع ما يدور حوله !

وعندما جاء آخر الليل جعلت الجارية تردد تلك الكلمات التي اعتادت ترديدها . . وعويد يسمع كلامها . . ويعي معانيها . وما أن أتمت الجارية تلك الكلمات حتى قام عويد من نومه وسألها عن سبب وجودها عنده بدل زوجته . . فأخبرته بقصتها وقصة زوجته المزيفة . . استمع الى القصة وهو يتعجب من لعب المصادفات بمصائر الناس ومقدراتهم . وأخذ منه الغيظ والغضب كل مأخذ نحو تلك الجارية الغادرة الخائنة . . وتحت طائلة هذا الغضب الجارف قبض على تلك الجارية وذبحها كما تذبح الشاة . ثم حفر لها حفرة في أحد أركان فناء داره ودفنها وعاش عويد مع زوجته القديمة ورزقا أولاداً . . وعاش الجميع في سبات ونبات . . حتى جاءهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ! !

فريدريك هيتمان

الحكايـة الخرافيـة الشعبيـة

عـرض تاريخـي

الأخبار التي نجدها في التاريخ القديم عن الحكاية الخرافية ، عن مضمونها وعن قيمتها الايجابية أو السلبية ، وعن أصولها ، كثيرة . مؤلفات أفلاطون على سبيل المثال ، تحوي قصصاً رمزية ، وتنتمي الى تخوّف سقراط من الأساطير والحكايات الخرافية ، فهو يرفضها أو ينكرها ، رغم منه في الاحتكام الى العقل في بحثه عن كنه الأشياء.

في القرن الثاني الميلادي نقرأ في رواية أبوليوس Apuleius **الحمار الذهبي** حكاية أو خرافة «**العشق والنفس**» Amor und Psyche وهي دون شك من نماذج قصص «الجميلة والوحش» . هذا القصص الذي نصادفه على مر العصور دون تغيير كبير في جميع الآداب

حتى القرن السابع عشر والثامن عشر كان الناس يجتمعون حول راويـة يروي لهم هذا القصص الشعبي وخاصة في ليالي الشتاء . وما زلنا نصادف هذه الظاهرة في بعض المناطق المنعزلة ، التي لم تسرب اليها المدنية الحديثة

وينطبق هذا بوجه خاص على المناطق الريفية ، حيث يمثل رواية الحكايات الشعبية وسيلة التسلية ومجال النشاط العقلي الرئيسي

بدأ الاهتمام العلمي بألوان التعبير الشعبي أولاً في القرن الثامن عشر ، وكان من روّاده هـيـردر J G Herder وفنكلمان Winckelmann ، هامان Hamann فهذا هردر على سبيل المثال يعلن أن الحكايات الخرافية هي بقايا عقائد دينية قد انقرضت ، وما تبقى منها هو الرموز ومنذ ذلك التاريخ يعتقد البعض أن الحكايات الخرافية والأساطير Saga تحوي **معارف كونية في طياتها** ، الا أن الديانة المسيحية قد أوقعت الحذر عليها باعتبارها كفراً وباطلاً ، وما زال هذا التصور يلعب دوراً هاماً في تحليل مضامين الحكايات الخرافية

وهناك خطأ شائع عن الأخوين **يعقوب وفلهلم جريـم** Jacob u Wilhelm Grimm ، فما زال البعض يعتقد أن الأخوين قد ساحا خلال ألمانيا يجمعان قصصهما المعروفة باسـم **خرافات الأطفـال والبيت** Kinder- und Hausmarchen وشاع هذا الخطأ في ألمانيا خلال حياة الأخوين .

يقول **هاينس روليك** H Rollecke في هذا الصدد : لا بد أن نصحح التصور المثالي ، وهو ان الأخوين جريم قد رحلا من مكان الى مكان يجمعان الحكايات الشعبية ، وأنهما قد نقلا حكاياتهما عن فلاحات عجائز وعن محاربين قدامى ولكن الحق أن الاخوين جريم قد بدءا اهتمامهما بالحكايات الخرافية أولاً عام ١٨٠٦ ، وانهما كانا يتّسمان بالخجل ، وأن رواة الخرافات هم الذين دخلوا اليهما في منزلهما بمدينة كاسّـــل

من أبرز رواة الحكايات الشعبية **شارلز بيرروه** Ch Perrault فقد نشر قبل الأخوين جريم بفترة طويلة ـ في عـامي ١٦٩٦/ ١٦٩٧ ، مجموعته الشهيرة **روايات وحكايات الزمان القديـم** Histoires ou Contes du temps Passe التي كان لها تأثير عظيم في أوربا بأجمعها ونحن نعرف عنه أنه كان على دراية كبيرة بأدب «الكولورتاج» . وهو الأدب الشائع الذي كان الباعة الجوّالة يبيعونه على أبواب المنازل

ان أسلوب هذه المجموعة لا يدع مجالاً للشك بأن «بيرروه» لم يستهدف قصّ الحكايات الشعبية كما كانت تروى على لسان الشعب آنذاك ، وإنما قد قام استناداً الى النصوص الشعبية والى الأدب الشائع الذي كانت المطابع تنتجه باعادة صياغة الحكايات الخرافية التي قدمها في مجموعته

وأما كان الأمر فعلينا أن نتذكر دائماً أن تلك النصوص المطبوعة للحكايات الشعبية تحمل طابع وأسلوب وخبرات «المحققين» الذين أخرجوا النصوص مجتمعة ، مثل بيرروه والأخوين جريم

بمعنى آخر أنهم لم يعرفوا ما يسميه علم الشعوب مفهوم **جماعة الرواة** أي اجتماع مجموعة من الناس من الفلاحين أو الحرفيين من أجل تبادل الروايات ومن أجل الاستماع الى الآخرين ، باعتبار ذلك من أهم وسائل التسلية وقضاء أوقات الفراغ المتاحة لهم . وحتى لو افترضنا أن الأخوين جريم قد شاهدا حلقة من هذه الحلقات فمن البديهي أن هناك هوّة طبقية تفصلهما عن مجتمع الرواة هذا ، فقد كان الأخوان عالمين ومتخصصين في فنّ المكتبات

ومن جانب آخر نعرف أن مثل هذه الحلقات التي يجتمع فيها الرواة والمستمعون قد عاش في بعض أنحاء أوربا حتى القرن الحاضر .

مثل هده الحلقات ـ كما تحرنا الباحثة المجرية ليندا دع Linda Dé ـ كان الناس يجتمعون كباراً وصغاراً ، في سيات حول مواقد النار ، ويتبارى الرواة ، ولكل راو قصصه ريقته ، وكان في مقدرة الرواة الكبار أن يقصوا الأمسية بأكملها قصّ رواية واحدة

ا ندرك من ذلك ، كيف يختلف الأمر عند الأخوين جريم ، كاياتهما الشعبية لا تستغرق أكثر من عشر أو خمس عشرة قة ولا يعني هدا أن نقلل من إنجاز الأخوين جريم،وإن لم ها ذلك التراث الأصلي لرواية الأدب الشعبي ، فدونهما ربما ع قسط كبير من تلك الحكايات التي شغلت عامة الناس في ف وفي المدينه . وأياً كان الأمر فقد كانا يكنان احتراماً راً لكل ما هو بسيط أو غير ذي شأن كبير

حمل القول ان حكايات الأطفال والبيت لا تمثل النص بعبي الأصلي ، وإنما هي نصوص تعكس تصوّرهما الخـــاص حكايات الشعبية ، وللهدف المقصود من الحفاظ عليها وروايتها سأل عن تلك التصورات والأهداف التي صاحبت الأخوين جريم ال عملهما ، فهما يتحدثان عن ذلك في المقدمة التي نشراها طبعة عام ١٨١٩

هده المقدمة يقولان : «إن جمع هده الروايات والأساطير يهدف إنشاء كتاب تربوي ، كتاب قوي وصحي ، يبعث النشوة سرور في الناس» ويقول فيلهلم جريم في موضع آخر : شترك جميع الحكايات في أنها بقايا ديانات قديمة تعبّر من ال الصور عن أشياء علوية أو غيبية فالعنصر الأسطوري فيها ه نحات معدن ثمين مبتورة في باطن ارض تكسوها الورود أعشاب ، ولا يستطيع إلا العين الثاقبة أن تبصرها .

ضاع المعنى الأصلي لهذه الأساطير،ولكنا ما زلنا نستطيع أن س به ، وما زال يمثل مضمون هده الحكايات الخرافية ، وفي ن الآن فان هده الحكايات ترضي تطلعنا الطبعي الى كل شيء خر فائق »

ير بنا أن نستوعب جانبين ، يعبر عنهما هدا النص
إن الحكايات الخرافية هي جزيئات مقتطعة من أساطير كبيرة . متماسكة .
إن المعتقدات التي قد نبعت منها هده الأساطير ، تشكل قيمة يمكن أن نبعث فيها الحياة .

كتب يعقوب جريم الى أخيم فون أرنيم Achim von Arnim قول : «إن القدماء أكثر منا صفاءً وقداسةً وعظمة . لقد عاشوا ، أنفسهم وحولهم شيء من القدسية» .

من الضروري أن نؤكد هنا أن جنوح الأخوين جريم الى العصر الجرماني المبكر الأول والى العصور الوسطى يرتبط بكفـــاح البورجوازية الألمانية من أجل الوحدة القومية وفي هدا الصدد يكتب كارل ماركس الى فريدريش انجلز فيقول :
«إن أول ردّ فعل ضد الثورة الفرنسية وضد حركة التنوير المرتبطة بها هو رؤية كل شيء قديم من منظور رومانسي ، وليس الأخوان جريم ببعيدين عن ذلك .»

في الفترة التي مارس فيها الأخوان جريم نشاطهما العلمي نشأت في ألمانيا المدرسة الرمزية التي من أعلامها هاينه Chr C Heyne وكرويتسر F Creuzer ، جورس Gorres ونستطيع أن نجمل وجهتهما فنقول . إن الأساطير كانت في منظورهما تعبيراً رمزياً عن أفكار فلسفية ، أي «تعاليم أسطورية عن الحقائق الأخيرة عن الله والعالم» .

ومن الطبيعي بعد أن نشرت في العصر الرومانتيكي الكثير من مجموعات الحكايات الخرافية وبعد أن ترجمت هده المجموعات الى لغات أخر أن يتساءل البعض عن الأصول الأولى أو عن مصادر الحكايات الخرافة وعن مسالك هجرتها المحتملة .

حاول تيودور بنفي Th Benfey في كتابه كتابات قصيرة في أبحاث الحكايات الخرافية (برلين ١٨٩٤) Kleinere Schriften zur Marchenforschung أن يثبت أن جميع عناصر الحكايات الخرافة مصدرها الهند ، ومنها انتقلت الى أوربا وذهب الفريد فينكلر A H Winkler ، شتوكن E Stucken الى أن المصدر الرئيسي لها هو بابل ، وأنها انتقلت عبر آسيا الصغرى الى أوربا وقد شغل هدا السؤال من أين أتت حكاياتنا الخرافية ، بوجه خاص أبحاث الفولكلور الفنلندي في النصف الثاني من القرن الماضي ؟

وذهب يوليوس كرون J Krohn الى أن لكل حكاية خرافية قصتها الخاصة ، ومن ثمّ كان من الضروري أن نخصّ كل حكاية ببحث خاص يدرس نوعيتها وأصلها الأول والمكان والتاريخ الدي نشأت فيهما ، ثم هجرتها من مكان الى مكان . وهدا يعني أن ندرس أشكالها المختلفة وأن نهتم بوجه خاص بالصيغ الشفهية جغرافياً ، وبالصيغ المدونة تاريخياً .

وجّه نقد شديد الى طريقة البحث هده ، فهي تغفل تماماً الجانب الأدبي للحكاية الشعبية ودور الوسيط أو الناقل لها .

في نهاية القرن التاسع عشر اتجه لودفيج لايست L Laist في كتابه لغز أبي الهول Das Ratsel der Sphinx (١٨٨٩) وجهة جديدة ، إذ قال إن المنطلق الأول للحكايات الخرافية

وللأساطير هو الأحـــلام ، وحاول أن يدعّم هذا الرأي من خلال أنماط من الأحلام وأنماط من العناصر الدالّة Marchenmotive التي تتكرر في الحكايات الخرافة

وتتجه أبحاث أدولف باستيان A. Bastian دراسات مقارنة في علم النفس Beitrage zur vergleichenden Psychologie (١٨٦٨) وجهة تحليلية سكيولوجية ، فهو يرى أن أساس العناصر الدالة الميثولوجية هو مجموعة من الأفكار الأوليه التي يرثها الفرد عن الآباء ، ومن ثم تتكرر هذه العناصر مع بعض الاختلافات الطفيفة بين الشعوب المختلفة

وبوصف مدرسة ماكس لوتي Max Luthi مؤلف «الحكايات الخرافة الأوربيه» Das europaische Volksmarchen (١٩٤٧) بأنها مدرسة أدبية ، فهي تميز بين الأنماط المختلفة للحكايات من خلال التمايز بينها من حيث التشكل والتكوين ، كما تميز بين طبيعه الأبطال في الحكايات الشعبية والأساطير

وفي نهايه هذا العرض نشير الى ذلك التراث الدراسي الذي يقارن بين الأساطير ، إذ أنه أيضاً يدرس الحكايات الشعبية في هذا الاطار

عام ١٨٩٠ بدء جيمس جورج فراتزر J G Frazer دراسته الضخمه الغصن الذهبي The Golden Bough التى تتكون من اثني عشر مجلداً ، ويحمل هذه الدراسه أبحاث جمه كاملة في ميدان الانثروبولوجيا والميثولوجيا كانت نقطه الانطلاق لهذا المبحث الضخم هو دراسه العادات والأساطير التي تتكرر في بقاع مختلفة ، ومنها على سبيل المثال قتل الملك أو سيد القبيلة حينما يصيبه الهرم أو تتداعى قواه

عام ١٨٨٩ حاول ليو فروبينيوس Leo Frobenius من خلال نظرية الدوائر الحضارية أن يدرس الحضارات البدائيه في أماكن مختلفة ، وقد انتهى من هذه الدراسات الى بيان شريط مترابط من العادات والأعراق والعقائد تمتد من غرب افريقيا الاستوائية الى الهند وأندونيسيا وماليزيا شرقاً والى وسط أمريكا غرباً

وهناك دراسات أخرى تسلك مسلك الدراسات الميثولوجية المقارنة من مثال ذلك كتاب روبرت رانكه جرافس Robert Ranke-Graves الميثولوجيا اليونانية Griechische Mythologie (١٩٥٥) و جوزيف كامبل J. Campbell في مؤلفه الكبير أقنعة الاله The Masks of God (١٩٦٨) ويلخص كامبل في المقدمة هدفه المعرفي وعلاقة هذا الهدف بنظرية الحكايات الخرافية فيقول

«إن الدراسة المقارنة لميثولوجيات العالم تجبرنا على النظر الى قصة الحضارة الانسانية كوحدة متماسكة ، فقد تبيّن أن الكثير من الموضوعات مثل سرقة النار ، وأرض الأموات ، والولادة العذرية ، والبطل الذي عاد الى الحياة بعد الموت ، معروف ومنتشر في أنحاء العالم فهي تظهر على الدوام في أشكال مختلفه ، ومع ذلك فهي هي دائماً ، في حين تتكرر هذه الموضوعات الميثولوجية في القصص وتبرز أيضاً في الديانات المختلفة

ومن ثم فهي تعبر عن الحقائق الأساسية التي تسود مختلف الحضارات ، والتي تستمد منها القوى المسيطرة الشرعية الروحية والرمزية»

كان هدف كامبل أن يرى العناصر الميثولوجية الدالّة التي تتكرر في المجتمعات الانسانية في ضوء العلوم الحديثة ، أي في ضوء علم النفس وعلم الشعوب ، وعلم الآثار ، وعلم السلوكيات ، وعلم الأحياء

وهناك نقد يوجّه الى مدارس الدراسات الميثولوجية المقارنة ، تصيغه الباحثه ماري لويز فون فرانس Marie Louise von Franz على النحو التالي «حين يبدأ الانسان من شجرة العالم فمن اليسير أن يثبت أن كل عنصر ميثولوجي دالّ يعودنا في النهاية الى شجرة العالم ، وبالمثل حينما ننطلق من الشمس فمن اليسير أن نثبت أن الشمس وراء كل شيء . وهكذا نفقد من كثرة المقارنات والمشابهات المنظور العلوي »

ومن العسير أن ننكر أنّ الاستغراق في التبويب والمقارنة لا يخلو من لمحة قهرية مصطنعة .

ثم هناك خطورة أن تتحوّل قضية البحث في الأساطير والحكايات الخرافية الى قضية عقيدية أو الى مسألة ذاتية ترتبط بالمخاوف والاهتمامات الشخصية .

بعد هذا العرض التاريخي القصير نعرض لأربع طرق رئيسية من طرق تحليل القصص الخرافية .

(١) المنهج البنيوي الشكلي

(٢) المنهج السكيولوجي الرمزي

(٣) المنهج الاثنولوجي .

(٤) المنهج المادي التاريخي

لا يخلو هذا التقسيم من تبسيط للأمور ، فليست الحدود بين هذه المناهج أو الطرق المختلفة حادة أو واضحة في جميع الأحوال . ثم ان هذا التقسيم يتجاهل المنابع التاريخية التي صدر عنها . على أننا من خلاله نستطيع أن نجمل أهم مناحي البحث في القصص الخرافية

المنهـــج البنيـــوي الشكلـــي

نشأت هذه الطريقة في الأصل في نهاية العقد الثاني من هذا القرن في الاتحاد السوفيتي ، ومنه انتقلت في مرحلة تالية الى غرب أوربا والى الولايات المتحدة ، ولقـــد نبتت هذه الطريقة في أحضان «المدرسة الشكلية الروسية» التي استهدفت بيان العلاقة الوظيفية بين النصّ الأدبي وتأثير أو فعالية هذا النص

قدّم **فلاديمير بروب** Vladimir Propp عام ١٩٢٨ دراسة شاملة تسعى الى تحليل أصناف الأدب الشعبي من الناحية البنيوية أو التركيبية .

على أن مؤلّفه هذا قد ترجم أولاً الى الانجليزية عام ١٩٥٨ والى الألمانية عام ١٩٧٥ بعنوان . **مورفولوجيا الحكايات الخرافية** Morphologie des Marchens وقد تناول هذا البحث مائة حكاية خرافية سحرية

يستهدف هذا المنهج وصف القصة الشعبية من حيث مكوناتها ، ومن حيث العلاقات التي تربط بعضها ببعض ، ومن حيث علاقة الأجزاء بالكل . ويصف الباحث «الوحدة المورفولوجية» بأنها الوظيفة أو النشاط الذي يقوم به كل شخص من شخوص الحكاية الخرافية . وينقسم الوظائف الى ثلاثة أقسام :

١) الوظائف المتكررة الحدوث بغضّ النظر عن القائم بها ، وعن الشخوص التي تؤديها تكون هذه الوظائف لبنات الحكاية .
٢) عدد هذه الوظائف التي ترد في الحكاية وهي عادة محدودة
٣) تتابع هذه الوظائف بطريقة نمطية

ووفقاً لذلك يقول بروب «إن كل حكاية تتميز بمجموعة من الوظائف المترابطة» .

وينتهي الباحث الى القول بأن جميع الحكايات تنتمي من حيث تركيبها أو بنيتها الى نمط ثابت متكرر

قد يبدو ذلك شديد التجريد . فلأوضح المقصود عـــن طريق ثلاث حكايات خرافية من حكايات الهنود الحمر :

١ –يطلب رئيس القبيلة من شخص ما أن يحضر قصب السبق في سباق ما يقوم هذا الشخص بأداء المطلوب منه بمساعدة شقيقته
٢ –يطلب «كويوتو» من «شلدكروته» أن يفوز بسباق ما يحقق «شيلدكروته» في تحقيق هذا الهدف بمساعدة بعض الأقرباء .
٣ –تطلب امرأة من زوجها أن يخلّصها من مأزق وقعت فيه ، يؤدي الزوج هذه المهمة بمساعدة ابنه

من هذه النماذج يبدو واضحاً أنه ليس من الأهمية بمكان ، من هو الذي يقوم بالفعل أو لماذا يقوم به أو كيف يقـوم بـه ، وإنما الأهم هو ما يحدث

وبمعنى آخر قد تتغير الأسماء ، وقد تتغير السمات والخصائص ، وقد تتغير الوسائل ، ولكن الأفعال نفسها ثابتة لا تتغير ، فالوظيفة التي يقوم بها الشخص الأساسي واحدة ، وهي التغلب على صعوبة ما ، أو حلّ معضلة ما .

ونلاحظ أن طريقة التحليل البنيوية لا تهتم بالمضمون أو المعنى ، وإنمـــا بتتابع الوظائـف وترابطها . وليس من الصعب أن نرى مخاطر هذه الطريقة ، فأسلوب التحليل قـــد يصبح غاية في ذاته ثم إن نتائج التحليل البنيوي لا تنطبق إلا على نمط بعينه من أنماط الحكايات ، ألا وهو الحكايات السحرية . ومع ذلك فقد تكون جدوى هذه الطريقة هي تبويب الحكايات الخرافية من حيث تشابهها وتحديد مكانها وزمانها

المنهج الاتنولوجي

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي وجدت أبحاث الحكايات الخرافية نفسها في مأزق كبير ، إذ بدا من العسير تحديد أعمار الحكايات القصصية أو أزمان نشأتها .

ذهب البعض الى أن الحكايات الشعبية الأوربية تعود فقط الى العصور الوسطى ، ولكن الحكايات الفرعونية الشعبية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الدول الأوربية ، وهو ما ينفي المقولة الأولى ومن ثم حاول علماء الاتنولوجية أن يربطوا بين الحكايات الخرافية وبين تاريخ الأديان ، وذهب البعض الى القول أن الحكايات الخرافية تعود الى أزمنة قديمة وقد تفرع من ذلك مذهب آخر هو مذهب الدراسات الاتنولوجية التاريخية ، وهو يرى أن الحوادث والأشياء التي تصورها الحكايات الخرافية تنتمي الى حقبة حضارية بعينها ، أو الى مكان جغرافي بعينه .

ومن أمثلة ذلك الصور والمواقف التي نصادفها في حكايتين من حكايات الأخوين جريم

في حكاية خضـــرة Rapunzel نقرأ الفقرة التالية

«شبّت خضرة حتى أصبحت أجمل طفلة تحت الشمس ولما أتمت من العمر اثني عشر ربيعاً حبستها الساحرة في برج شاهق في احدى الغابات لم يكن للبرج سلّم ولا باب ، وإنما نافذة صغيرة في أعلاه . . . » .

ونجد في حكاية الشابة ماليم Jungfrau Maleen فقرة مشابهة تقول :

«أصاب الأب غضب عارم ، فكان أن بنى حصناً منيعاً لا يدخله شعاع من الشمس ، ولا يصله ضوء القمر وحين تم البناء قال لابنته .

«فلتظلي داخله سبعة عشر عاماً وبعد ذلك سأزورك لأرى إن كان عنادك قد انمحى أم لا ؟». وحمل شراباً وطعاماً الى الحصن، ثم أدخل الابنة ومعها وصيفتها الى الحصن. وأغلق البناء بالحجر، وهكذا أصبح هذا المكان بعيداً عن السماء والأرض.

من الواضح أن هناك تشابهاً ما بين القصتين. ومن الأعراف المنتشرة بين قبائل الهنود في آلاسكا، كذلك عند السمعاليين وضع الفتيات داخل أبراج وحصون. ولكن هذا لا يعني الكثير. هناك احتمال أن البرج أو الحصن المذكور هو كوخ لحجز الفتيات في مرحلة البلوغ. مثل هذه الأكواخ يشيدها الساتات، وهو ما يمثل مرحلة سابقة على مراحل تكوّن المجتمعات البشرية. ومن ثم اتجه الباحثون الى القول بأن هذه الحكايات الخرافية قد نشأت في حقبة حضارية سابقة على الحقبة التي تعلم فيها النوع الانساني فلاحة الارض.

ولكن هل نستطيع هكذا بسهولة القول أن البرج أو الحصن في الحكاية الخرافية يقوم مقام الكوخ؟ من العسير أن ندّعي ذلك عن يقين. وهل نستطيع أن نستنتج «العام» من «الخاص» بمثل هذا اليسر؟

من الواضح أن هذه الدعوى هي مجرّد تصوّر أو احتمال. وهل من اليقين أن الحصن أو البرج في حكاية حصرة يمثّل حقيقة حصناً واقعيا أو هو مجرد صورة خيالية؟

وبوجه عام فقد أدت النتائج عن المرصد للمنهج التاريخي الاثنولوجي الى تطوير مفهوم **الحقب الحضارية**، بمعنى محاولة فهم النظام الاجتماعي من خلال الحكايات والقصص. فقد لاحظ علماء أبحاث السلوك أن هناك خواصّ بعينها تتميز بها السلوكيات في كل حقبة من الحقب. ففي بعض الحقب يشارك الناس في إحداث التعبير وفي تطوير أساليب حياتهم، وفي حقب أخرى يقاومون كل أنواع التعبير. وينعكس هذان الأنموذجان في أبواب الأدب على سبيل المثال.

مثل هذه الأبحاث تقوم على الاستعانة بمجهودات الكثير من العلوم الانسانية المختلفة من أجل التعرّف على طبيعة التعبير الحادث في حقبة من الحقب. ومن ثم يقوم المشتغلون بهذا النوع من الدراسات بالاستعانة بالعلوم الوضعية والفنون والأدب والتكوينات الاجتماعية، من أجل التعرّف على أوجه التشابه والتضاد. ومن خلال ذلك قد يبدو من الممكن إرجاع الحكايات الخرافية الى الحقب التي نشأت فيها، ويهتم هذا المنهج بوجه خاص بنوعية النشاطات التي يقوم بها الأفراد في الحكايات الخرافية.

وبهذا المنهج يتم تبويب الحكايات في مجموعات، ويتم إرجاعها الى زمن نشأتها المحتملة. لا يهتم هذا المنهج بمعرفة مقاصد الشخوص الذين قاموا بابداع الحكايات في زمن نشأتها، وإنما يدرس أوجه التشابه وأنماط السلوك المتشابهة بهدف الاستعانة بها، لتأريخ زمن نشأتها.

وأيا كان الامر فمما تمتاز به هذه الطريقة هو التركيز على طريقة العمل والتربية والتنشئة وتوزيع الأدوار بين النساء والرجال. وهكذا تمهد هذه الطريقة للمنهج المادي في تحليل القصص الخرافية. وما يهتم به هذا **المنهج المادي** هو أساليب التنشئة في العصور المختلفة، وما يرتبط بها من ايدولوجيات وتكوينات طبقية

المنهج السيكولوجي الرمزي

ينطلق هذا المنهج من نظرية «اللاشعور الجماعي» و«النماذج أو الأنماط الاصلية» التي طورها عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung. فلنلق الضوء على الملامح الأساسية لهذه النظرية.

طوّر يونج نموذجاً للنفس الانسانية، ميّز فيه أولاً بين الشعور وبين اللاشعور باعتبار اللاشعور هو مكان تجمع جميع المضامين المنسية والمكبوتة. ثم قسم مجال اللاشعور بين اللاشعور الذاتي وبين اللاشعور الجماعي. يمثل اللاشعور الذاتي طبقة من أعماق النفس في حين يمثل اللاشعور الجماعي المضامين والسلوكيات العامة بين جميع الأشخاص، وهو يتحدث في هذا الاطار عن الأسس النفسية العامة للطبيعة الانسانية المشتركة.

مضمون اللاشعور هو «النماذج الأصلية» Archetyp. أي أنها مضامين نفسية أساسية، من العسير أن نترجم محتواها الى مفاهيم عقلية، فهذا المحتوى لم يخضع بعد للتشكيل من خلال الوعي أو الشعور

تقول هذه النظرية إن الخرافات والحكايات الشعبية هي تعبير خالص ومبسط عن العمليات النفسية التي تجري في اللاشعور الجماعي.

من قناعات يونج ومدرسته أن الحكايات الخرافية تصف أو تعبر عن حقيقة نفسية واحدة. ولكن هذه الحقيقة شديدة التشعب والعمق بل صعبة على الخيال، بحيث تحتاج الى التكرار في مئات من القصص حتى يستطيع الشعور أن يلم بها بعض الشيء.

ويعرف يونج هذه الحقيقة بأنها موجز العمليات النفسية للفرد، وفي نفس الان منظم اللاشعور الجماعي.

ووفقاً لدارندورف M Dahrendorf وكرست J Kerst فان الحكايات الخرافية هي تعبير أساسي عن عمليات **النضج والفصام والتكون**، ومن ثم يقولان:

«الحكاية الخرافية هي نتاج تحليلي يعبّر عن الصور والشخوص النمطية الأصلية التي تتبلور من خلالها الأشواق الانسانية العامة الى الذات، الى أعلى درجات التكامل والتوافق الانساني، أي التكامل

بين القوى المتنافرة، قوى الشعور واللاشعور، فالحموات (ج حماة) والساحرات (المشعوذات) يرمزن الى القوى الخبيثة التي تعوق عملية اكتمال الذات، أي أنها تعبّر عن الخوف من التكوّن الـذاتي ويعبر المنقذون والأمراء عن المبدأ الايجابي في هذا الصراع أما مجال الأحداث البعيد عن الواقع فهو يشير الى مكان هذا الصراع الداخلي»

ويبدو من الضروري قبل أن أتطرق بالتفصيل الى العلاقة بين الحكاية الخرافية وعملية النضج وتكوّن الذات عند الطفل أن أعرّف أكثر من ذلك ببعض تصورات كارل جوستاف يونج.

قامت الباحثة ماري لويزه فون فرانس عام ١٩٦٣ بمعهد كارل جوستاف يونج بزيوريخ بتقديم أمثلة عملية لطريقة تحليـل الحكايات الخرافية والنص التالي يوضح ذلك الترابط بين طريقة التحليل النفسي وبين طريقة تحليل الحكايات الخرافية، كما تمارسه مدرسة يونج، ويوضح كيف تحاول هذه المدرسة أن تعطي إجابات على الأسئلة المتعلقة بالبحث عن المعنى أو المغزى في الحياة، ويوضح كذلك هذا النص حدود هذه الطريقة

ماري لويزه فون فرانس

طريقة يونج في تفسير الحكايات الخرافيـــة

كيف يصل الانسان الى إدراك المغزى في الحكاية الخرافية؟ علينا على الدوام أن نحاول الاقتراب من هذا المغزى، وكأنه غزال يهرب منا كلما اقتربنا منه. لماذا نحاول على وجه الاطلاق أن نفسّر الحكاية الخرافية تفسيراً سيكولوجياً؟ يكرّر المتخصصون أن الأسطورة تتحدث وتعبر عن ذاتها مباشرة، وليس علينا الا أن نوضح مقولاتها، ولا حاجة بنا أن نفسّرها تفسيراً سيكولوجياً، فالتفسير السيكولوجي ينسب الى الأسطورة شيئاً لا تحتويــه، أي أنه يقع في خطر «التحريج». فالأسطورة بصورها المتعددة ومراميها لا تحتاج الى بيان، ولكن يبدو لي هذا هو نصف الحقيقة.

وحين يقول كارل جوستاف يونج «إن الحلم هو أحسن شرح للحلم ذاته» فهذا أيضاً نصف الحقيقة.

إن تفسير الحلم كما يقول يونج لا يصيب الحقيقة بقدر ما يعبر عنها الحلم ذاته الحلم هو أحسن تعبير عن الأحداث الداخلية النفسية، وكذلك أيضاً الأساطير والحكايات الخرافية. وحتى هذه النقطة فان أعداء الشروح والتفسيرات على حق في ما يذهبون اليه. فأي تفسير من شأنه أن يقلل من الضوء الذي تشعه الأسطورة، ولكن حين يقص عليك إنسان ما حلماً رائعاً أو غريباً فانه أيضاً يريد أن يعرف منك معنى هذا الحلم، فهل يكفي أن نقول له إن الحلم هو أفضل شرح للحلم، ألا يؤدي ذلك بصاحب الحلم أن يعكف على حلمه وأن يقلبه يميناً وشمالاً حتى ينتزع منه معنى ما؟

صاحب الحلم هنا أشبه بانسان يملك ثروة محفوظة في بيت من بيوت المال، ولكنه لا يعرف شيئاً من هذه الثروة، أو لا يعرف رقم حسابه. أية فائدة تعود عليه من ذلك؟ قد يكون من المفيد أن ننتظر وأن نأمل أن يوحي الحلم لصاحبه بالمعنى. وغير خاف أن الناس يسعدون حينما يعثرون على الأشياء بأنفسهم، ولكن ماذا يكون حين يمتنع الحلم عن صاحبه، أي يظل خافياً عليه.

هناك سبب آخر يدعم الحاجة الى تفسير الأحلام، فالناس عادة عاجزون عن تفسير أحلامهم، أو عن تفسير الأساطير بطريقة موضوعية، وإنما يختلقون هذه التفسيرات وفقاً لمداركهم الشعورية، فالمفكر على سبيل المثال قد يستنتج من الحلم أو الأسطورة فكرة فلسفية وقد يتغاضى عن المشاعر والعواطف والظلال

وهــذا يعني أن تفسير المفسّــر عادة أكثر موضوعيــة، كما أنه قد يحول دون أن نضيع الحلــم في طيــات اللحظة المزاجية العابرة، بمعنى آخر إن تفسير النماذج أو **الأنماط الأصلية** archetypische Bilder هو فن يحتاج الى خبرة وممارسة عملية.

هناك بعض القواعد التي يستطيع المرء أن يتعلمها، فنحن نقسّم الحلم أو القصة المبطنة الأساسية الى مقاطع أو مراحل، كما نفعل مع الدراما الكلاسيكية: الفصل التمهيدي «الزمن والمكان والشخوص»، الحدث أو القصة «تسمية المشكلة أو القصبة»، نقطة التحول ثم النهاية.

الزمن والمكان في الحكايات الخرافية لا يحتاجان الى جهد، فهما واضحان للعيان، فالبداية عادة هي: «كان يا ما كان» أو شيء مشابه لذلك. وهذا يعني أنه خارج عن إطار الزمان والمكان. أي هو في زمان ومكان مجهولين في اللاشعور الجماعي.

ـ «كان يا ما كان، لا أعرف في أي مكان، بعيداً عن ٧٤٧ مملكة في موقع بعيد عن جبل الزجاج، في جبل لا تبحث ولا تسأل» (خرافة مجرية)

أعماق النفس لوحة من عمل الفنان شوله

هناك العديد من التعابير التي يوصف بها هذا اللامكان وهذا اللازمان

فلنتحدث الآن عن شخوص الحلم أو الأسطورة

من المفضل أن نحدّد عدد الأفراد في بداية القصة ونهايتها ، حين تبدأ الحكاية الخرافية على سبيل المثال كالتالي

«كان للملك ثلاثة أبناء» فالعدد هنا أربعة ، ولا ذكر للأم أو الأخوات ومن النهاية قد يتزوج الابن الأصغر وشقيقه أو مساعده امرأة ما ، وهكذا نجد نفس العدد في النهاية ، أي أربعة أشخاص ، ولكن مع الخلاف ، وهو أن الشخوص من الجنسين الأقرب الى الاحتمال في هذه الحالة ، هو أن موضوع القصة هو إدماج العنصر النسائي في حياة الذكور .

فلنتحدث الآن عن الحدث أو القضية

قد يكون على سبيل المثال أن هناك ملكاً معمّراً مريضاً أو معتكفاً يحتاج الى «ماء الحياة» أو تسرق منه كل ليلة تفاحة ذهبية . . . فهذا يعني أنه يعاني من عسر أو ضيق . علينا إذن أن نفسّر هذا العسر أو الضيق من وجهة علم التحليل النفسي

ثم تأتي بعد ذلك نقطة التحول أو المنعطف ، وقد يكون هذا المنعطف قصيراً أو طويلاً ، وقد يتأرجح بين الصعود والهبوط ، حتى تصل القصة الى ذروتها حيث تنتهي نهاية حسنة سعيدة أو سيئة ، وعادة ما تنتهي القصص الخرافية نهاية سعيدة ، ولكنها قد تنتهي أيضاً في بعض الأحيان بكارثة ما ، فقد يتزوج البطل الأميرة ويعيش معها سعيداً أبد الآبدين ، أو قد يسقط في اللج ويختفي دون رجعة .

وقد نفتقد في بعض القصص البدائية ، النهاية الواضحة ، إذ تنتهي القصة الى لا شيء . وقد ينام الراوي أو قد يصيبه الارهاق . وقد

تنتهي القصة الخرافية نهاية مودوحة ، أي تنتهي نهاية سعيدة ولكنها تحمل بعض الأسى ، فقد يقول الراوية في النهاية ، هكذا عاشوا في سعادة ورضى ، أما نحن فقد عُدنا نحمى حنين .

مثل هذه النهاية تعني أن القصة الخرافية قد قادتنا بعيداً الى أحلام الطفولة أو الى اللاشعور الجماعي . حيث لا نستطيع أن نتمهل طويلاً .

كانت هذه ملاحظات عامة عن طريقة ترتيب المادة القصصية في الحكايات الخرافية ، فلنتابع مراحل التفسير .

قد تبدأ قصة ما بداية سلبية ، فهناك حمامة بيضاء تسلك سلوكاً شريراً ، وقد نظن أنها مخلوق مشعوذ مسحور . فقد ينطبق هذا على هذه القصة ، ولكن عندما نقارن هذه الصورة بالصور المتماثلة ، يختلف الأمر تماماً .

ففي الأساطير المسيحية ترمز الحمامة البيضاء الى الروح القدس ، وفي معظم القصص الأوربية الأخرى ترمز الى حواء أو فينوس ، ومن ثم يجب أن نسأل ، لماذا يبدو هذا الرمز الايجابي للجنس في صورة سلبية ، وعلى هذا الأساس يتغير المنظور الذي نفسر به القصة بمعنى أننا نستطيع أولاً من خلال المادة المقارنة التي جمعناها أن نتعرف على محتوى الرمز ، ومن خلال ذلك ندرك الشيء الخاص في كل حالة من الحالات .

هذا الاجراء يعني التوسع في المادة وإثرائها من خلال جمع الأشياء المتشابهة أو المتوازية ونحن نسلك هذا المسلك عند فحصنا كل عنصر من عناصر الحكاية الخرافية من البداية الى النهاية .

ونتبع ذلك باجراءين آخرين الاجراء الأول : هو أن نركب السياق وأن نضمّ القرائن بعضاً الى بعض ، فلنفترض أننا صادفنا فأراً ما ، يسلك سلوكاً بعينه في قصة من القصص ، وفي نفس الوقت نجد من خلال عملية التوسع والمقارنة أن الفئران تمثل أرواح الموتى ، وأنها حيوانات شيطانية ، وأنها تسبّب الطاعون ، وأنها حيوانات تناسخية بمعنى أن روح الميت تغادر الجسد في صورة فأر . . الى آخره . .

هناك ـ إذن ـ بعض الملامح التي تتناسب مع صورة الفأر في القصة التي نسعى الى تفسيرها ، وهنالك ملامح أخرى تتناسب معها في البداية أقوم بالربط بين هذه الملامح المناسبة ، وبين صورة الفأر في هذه القصة ، ثم أتابع البحث في السياق ، لعلّني أجد غير ذلك من الملامح ، وقد أكتشف في النهاية أن الفأر في هذه القصة على سبيل المثال لا يصور كائناً سحرياً مشعوداً ، وإنما شيئاً ايجابياً ، وقد أكتشف في النهاية أن هناك علاقات خفية تربط الصور بعضها ببعض ، وقد أكتشف أن ذلك الجانب السحري السلبي للفأر ليس من باب الصدفة .

وفي النهاية أخطو الخطوة الأخيرة والحاسمة ، أي أقوم بالتفسير السيكولوجي للقصة ، أي أقوم بترجمة تفاصيل القصة الى لغة علم النفس .

في هذه المرحلة تكمن الخطورة فيأني قد أكتفي باعادة سرد مضمون القصة دون تعمّق ما ، فقد أقول في النهاية «لقد استطاع البطل أن يتغلب على الأم المخيفة» . ولكن هذا خطأ ، فعليّ أن أقول : «إن مكوّنات اللاشعور الخاملة قد انتقلت الى مرحلة شعورية أعلى» هذا تعبير سيكولوجي خالص ، وهذا هو مقياس التفسير

وقد يتساءل شخص ما متعجباً أو متشككاً «يا إلهي قد أبدلنا بأسطورة بسيطة أسطورة أخرى من صنع كارل جوستاف يونج» .

أما نحن فنجيب على ذلك ونقول :

نعم ، هذا ما نفعله عن وعي ، ونحن نعلم أيضاً أنه حين يقرأ إنسان ما هذا التفسير بعد مائتي عام سيبتسم ويقول : من الغريب أنهم ترجموا الحكايات الخرافية بواسطة علم النفس اللاشعوري الذي أبدعه يونج

نحن نعي جيداً أن تفسيراتنا نسبية ، وأنها ليست مطلقة أو نهائية ، ومع ذلك فنحن نفسرها وفقاً لطريقتنا في سبيل معرفة الهدف الذي رويت من أجله الحكايات الخرافية والأساطير ونحن نفعل ذلك كنشاط حيوي يرضينا ، وكذلك من أجل أن نعقد الصلة بيننا وبين الأسس اللاشعورية التي تقوم عليها غرائزنا وطبائعنا ، كما عبّر عنها السابقون من خلال رواية الحكايات الخرافية .

التفسير النفسي هو الطريقة التي نعيد بها رواية الحكاية الخرافية ، نحن في حاجة دائمة الى ذلك من أجل أن نستنهض قوانا النفسية ونجدّدها عن طريق فهم «الصور النمطية الأصلية»

نحن نعلم أن هذه الصور هي أساطيرنا ، قد تتغير طريقة التفسير ، ولذا يجب أن نأخذ أنفسنا بالحذر ، وأن لا نقول أبداً . هكذا كان الأمر ، أو هذا هو المعنى الأصلي

بهذه الطريقة القاطعة نبتعد عن الأمانة . كل ما نستطيع قوله ، هو أن القصة الخرافية تتحدث بلغة النفس أو تعرض بلغة علم النفس كما يبدو للمضامين التالية المقياس في ذلك . هل يبدو لي كما يبدو للآخرين هذا الأمر أو هذا التفسير معقولاً أو مفهوماً ؟ هل تتفق أحلامي مع تفسيراتها ؟ فحين أفسّر أحلامي فاني أراقب على الدوام توافق الحلم مع التفسير أو عدم توافقه . حين لا تتعارض نفسي أو طبيعتي مع التفسير فهذا يعني أنني لم أر هذا أو ذاك بطريقة صحيحة ، وأن عليّ أن أراجع ما سبق لا أن أمضي في سبيلي على هذا النحو . ربما كانت هناك أعماق أخرى في القصة لم أصل اليها . عليّ أن أعيد المحاولة وعليّ في النهاية أن أكتفي بما وصلت اليه أو بما حققته .

هذه حدودي أو حدود التفسير السيكولوجي .

المنهج المادي ـ التاريخي

حاول ممثلو الاتجاه المادي ـ التاريخي توضيح تفسيراتهم للحكاية الخرافية على ثلاث مستويات مختلفة ·

١) نشأت الحكاية الخرافية ـ كحكاية خرافية شعبية ـ في ظل أوضاع تاريخية واجتماعية بعينها ، ولدى فئات المجتمع الدنيا على وجه التحديد. وقد انتقلت تركيبة اهتمامات ومصالح هذه الفئات الاجتماعية الى الحكاية الخرافية . وما زال في الامكان الاستدلال عليها من الحكاية الخرافية الى الآن

٢) خضعت رسالة أو مقولة الحكاية الخرافية الشعبية لتغيرات عميقة مع الاثبات الكتابي للمادة التي تناقلها الرواة شفاهة عبر قرون من الزمن. وقد دونت الحكاية الخرافية الشعبية في وسط أوربا مع نهاية عصر الاقطاع ، وبداية العصر البورجوازي وتحولت الحكاية الخرافية في بداية القرن التاسع عشر الى أدب أطفال له وظيفة اجتماعية محددة ، وهو ما لم يكن معروفاً بوضوح من قبل

٣) من الممكن بيان الأهداف الايديولوجية لجامعي ومحققي الحكايات الخرافية . تقدم أشهر المجموعات القديمة للحكايات الخرافية واعلاها مرتبة لدى الجمهور مثل مجموعة بيـــرروه في فرنسا ومجموعة جريم في المانيا أمثلة ملموسة ومادة هامة للبحث في هذا المجال .

لم يعط المذهب المادي ـ التاريخي أهمية ما للبحث في أصول مادة الحكاية الخرافية أو مخترعيها الأوائل. وتم الرجوع عن تصور ساد لفترة في جمهورية المانيا الديمقراطية ، ومقتضاه أن المصادر الأولى للحكاية الخرافية هي «عملية الخلق الجماعي للشعب» . يذهب الرأي الآن الى أن الحكاية الخرافية يمكن أن تكون في نشأتها الأولى عملية ابداع فردي ، توافقت فيما جاءت به مع مصالح الشعب. ثم تحولت بسبب هذا التوافق الى تراث . ومع تناقل الحكاية من جيل لآخر حدث نوع من الربط المستمر لمادتها بالأوضاع السائدة

يرى ديتر ريشتر Dieter Richter و يوهانيس ميركل Johannes Merkel في كتابهما «الحكاية الخرافية والخيال والتعلم الاجتماعي» Marchen, Phantasie und soziales Lernen (برلين ١٩٧٤) أن «الحكاية الخرافية كانت تروى في الأصل من الكبار للكبار (الرجال والنساء على حد سواء فيما يتعلق بألمانيا) . كان الرواة ينتمون من الأساس للفئات الفقيرة مثل الخدم ، وصغار المستأجرين الزراعيين ، وعمال اليومية ، وعمال الزراعة ، وأصحاب الحرف ، والرعاة ، والصيادين ، والبحارة ، والشحاذين. وكانت الفئات الريفية الدنيا هي التي تسمع الحكاية الخرافية وتتناقلها»

يذهب أحد ممثلي المنهج المادي ـ التاريخي جيرهارد كـــالو Gerhard Kahlo الى أنه يمكن إرجاع الحكاية الخرافية الشعبية أو عناصرها الدالّة (موتيف) الى طقوس وعادات وقوانين المجتمع البدائي أو المجتمع ما قبل الرأسمالي . ويذهب جاك زايبس Jack Zipes الى القول بأن كل مرحلة من المراحل التاريخية وكل جماعة من الجماعات قد عدلت في الحكاية الخرافية الشعبية تبعاً لاحتياجاتها · «عندما دونت الحكاية الخرافية كنص أدبي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، تضمنت الكثير من «العناصر الدالّة» البدائية في تكوينها الجمالي وفي نظام مدلولاتها الرمزية ، ولكنها عكست بشكل جوهري الأوضاع السائدة في نهاية عصر الاقطاع

يلاحظ «زايبس» عن حق في مقال له عام ١٩٧٩ أنه من الخطأ أن نحيط لفظ «الشعب» بهالة من الغموض. فليس «الشعب» هو الخير المطلق ولا هو بالضرورة القوى الثورية. «من وجهة نظر علم الاجتماع ، يعني مفهوم الشعب الغالبية العظمى من الناس في ذلك الزمان ، ويعمل الجزء الأكبر منها في الزراعة ، وليس لها حظ من التعليم وتتعارض ثقافتها مع ثقافة الطبقة الحاكمة. غير أنها تشارك الطبقة الحاكمة في أيديولوجيتها ، وإن كان تفهمها من وجهة نظر طبقية مغايرة»

يقدم «زايبس» نماذج مقنعة تلتزم بالمنهج المادي ـ التاريخي من خلال أبحاثه حول أصول النصوص المنشورة في مجموعة الايطالي جيام باتستا بازيل Giambattista Basile «حكايات خرافية من نابولي» (١٦٣٤ – ١٦٣٦) والفرنسي شارلز بيـــرروه Charles Perrault «روايات وحكايات الزمان القديم» (١٦٩٦– ١٦٩٧) دونت المجموعتان في مرحلة انتقال السيطرة الطبقية في كل من ايطاليا وفرنسا من الاقطاع الى البرجوازية .

سوف يتضح للقارىء في الحالتين ، أن «الحكاية الخرافية الشعبية» قد تحولت مع عملية التدوين الكتابي الى «حكاية خرافية فنية» . يعود الفضل في تلك التفرقة الى زايبس نفسه ، الذي اقترح في مقالاته المتعددة استخدام تعبير «الحكاية الخرافية الشعبية» للحكايات المنقولة شفاهة ، وتعبير «الحكاية الخرافية الفنية» بعد تدوين الحكاية كتابة. ويبدو استخدام تلك المصطلحات منطقياً تماماً ، بعد أن أصبح معروفاً ما قام به جامعو ومحققو الحكايات في الدول الأوربية المختلفة من تعديلات على نصوص الحكايات الخرافية . لم تعد الحكاية الخرافية تعكس أسلوب القص ووجهة

النطر والوعي الاحتماعي للطبقات الدنيا (أو لم تعد تعكس دلك بشكل كامل) ، بل تم تعديلها لتتوافق مع دوق الحمهور الدي يتوقع المرء مه أن يشتري تلك الحكايات

أطلقت «الحكاية الحرافية العبية» في أعقاب بيرروه في فرسا القرن الثامن عشر «بدعة» عصرية واسعة الانتشار ، تمثلت في صدور العديد من كتب «حكايات الحوريات» التي ألفتها سيدات الطبقة الارستقراطية . ويوصح رايس من خلال عرضه للحكاية الحرافية المعروفة **الجميلة والغول** ، كيف حدث التعديل الأيديولوجي في معنى الحكاية الحرافية الشعبية الأصلية ، وكيف تم «تحويل الحيال الى محرد أداة» لاحتلاق أو ابتكار الحكايات

عام ١٧٤٠ نشرت مدام **جابرييل ـ سوزان دى فيبنيف** Gabrielle-Suzanne de Villeneuve صياغة مطولة تستعرق ٣٦٢ صفحة لحكاية «الجميلة والعول» . وفي عام ١٧٥٦ ظهرت صياغة أخرى أقل حجماً لنفس الحكاية بقلم مدام **لو برنس دى بومون** Le Prince de Beaumont . يقول رايس أن «الصياغتين تدحلان في نطاق القصص التعليمية ، وتحرفان تماماً موتيف الحكاية الحرافية الشعبية ، كما تحاولان تبرير أسلوب الحياة الارستقراطي في مواجهة التصورات القيمية للبورحوارية الصاعدة ، التي تتهمها الارستقراطية بالابتدال الشديد وتتركز رسالة تلك القصص الارستقراطية في تنبيه البورجوازية الحديدة الى مكانها الحقيقي في المجتمع . . .

تدور أحداث قصة «الجميلة والعول» حول تاحر ميسور ، تتزايد غطرسة بناته بعد أن تصل الأسرة الى ثرائها العريض . تطمح البنات ، فيما عدا الابنة الجميلة ، في تحاوز حدود طبقتهن الاجتماعيـة ، ويحق على الأسرة العقاب يفقد التاجر المال والجاه ، وتتعرض بناته للمدلة والهوان . غير أن الابنتين الكبيرتين تمضيان في استكبارهما وترفضان مساندة الأب ، الدي يحاول قدر استطاعته تعويض حسائره . تظهر «بيلاّ» الجميلة ـ الابنة الصغرى ـ وحدها التواضع والاستسلام ، فتصبح هي أيضاً الوحدة القادرة على انقاد الأب ، عندما يواجهه الحطر ويهدد الموت حياته حزاءا له على حطئه أمام الغول (الدي يشير في القصة الى الارستقراطية) تُخلص الجميلة أباها ، عندما تعلن استعدادها لأن تعيش مع العول ، وتقدم بدلك المثل على الجد والطاعة والطيبة والطهارة . ويؤثر الحلق النبيل للعول عليها تأثيراً قوياً (تهدف القصة أن تقول لنا أن المظاهر حادعة ، فربما يسلك الارستقراطيون أحياناً سلوكاً غير انساني ، ولكن قلوبهم طيبة ، ولهم آدابهم الراقية)

ترضى بيلاّ بتقبيل العول وتقبله زوجاً ، فيتحول الغول فجأة الى أمير بهي الطلعة . ويفهم القارىء من السياق أن العول قد حلت عليه اللعنة بأن يبقى في صورته الحيوانية ، حتى ترضى عدراء جميلة بقبوله زوجاً . تتدحل الجنية أو الحورية الطيبة في مجرى الأحداث ، وتجازي الجميلة أفضل جزاء ، لأنها قدمت الفضيلة على العقل والجمال ، وتعاقب أحواتها شر عقاب لغرورهن وعصيانهن وإسرافهن وكسلهن ، فتسحرهن تماثيل منصوبة أمام قصر جميلة .

هو تحدير إدن للبورحوازية الصاعدة ـ الوصولية ، التي تسعى حسب رأي الطبقة الحاكمة الى تجاوز المكانة المخصصة لها في المجتمع ، ولا تريد أن تكبح جماح طموحها .» .

تفقد القصة من حلال تلك الصياغة كل أوجه الشبه بالحكاية الأصلية ، وتتحول الحكاية الحرافية الشعبية المبنية على الأسطورة الى قصة كتبت للتأثير على عملية التكييف الاحتماعي للأطفال والنشء لصالح التصورات القيمية للفئات الحاكمة

لم يسأل «رايس» في مبحثه . لماذا احتيرت احدى الحكايـات الحرافية كمنطلق أو أداة لقصة تعليمية من هدا النوع . كان ممكناً على سبيل المثال أن تكتب كل من «مدام دى فيبنيف» و «مدام لو برنس دى بومون» قصة من إبداعها ، تلقن من حلالها الأطفال والنشء ما تراه من احلاقيات مستحبة ، بدلاً من الاستناد الى احدى الحكايات الحرافية الشعبية يبدو لي أن اشارة رايس الى انتشار حكايات الحوريات كبدعة من بدع دلك العصر ، لا تجيب إلاّ الى إجابة جزئية على السؤال . هل كان السبب حقيقة هو الوصول الكامل للرسالة الايديولوجية من حلال هده الصياغة ؟ أم هناك أسباب أخرى أدت الى أن تصبح حكايات الحوريات موضة العصر وهدا المجتمع على وجه التحديد ؟

تتبع «جاك رايس» في أحد كتبه المنشورة عام ١٩٨٢ التعديلات التي حدثت في مادة احدى الحكايات الحرافية («دات الرداء الأحمر» Rotkappchen) في عصور مختلفة ، وفي بلاد ونظم احتماعية مختلفة . وتمكن من أن يبين عن طريق هده المادة ، كيف تتعاقب مراحل التعديل «للموتيف» سواء في التراث المروي شفاهة أو في التراث الأدبي المدوّن .

يذهـب «ديتر ريشتر و يوهانس ميركل» مذهباً آخر ، في محاولتهما توضيح آليات الحيال الدائمة الفعالية والتأثير في عملية تكوّن الحكاية الحرافية ثم تناقلها يتساءل الباحثان عن القيمة الحقيقية لوجهة النظر الشائعة التي تدّعي تداخل «الحياة الأخرى مع الحياة الدنيا» في الحكاية الحرافية . أو بتعبير آخر : للحكاية الحرافية دائماً «صبغة دينية أو أسطورية» . يؤكد الاثنان أن الأوضاع التي بدأت منها الحكاية الحرافية الشعبية ـ أو الحكاية الحرافية الفنية التي لم تتغير كثيراً بعد تدوينها الكتابي ـ كانت دائماً أوضاعاً تتصل بالواقع ومع توالي الأحداث في الحكاية يتغير العالم عن وضعه الواقعي المألوف «حتى يستطيع البطل أن يعيش في سعادة وهناء» ليس «المعين ذو القوة السحرية» ـ الدي غالباً ما يظهر

في الحكاية الخرافية ـ سوى «الرغبات التي تحولت الى شخوص» . ويجيب الباحثان على تساؤلهما السابق قائلين : «ينحصر الجانب غير الواقعي في الحكاية الخرافية ـ أو ما يطلق عليه الجانب السحري ـ في الائتلاف الذي يتم بين نقطة بداية واقعية وأجزاء متفرقة واقعية أيضاً . بما يحقق مسارا سعيداً للأحداث ، بشكل لا يمكن أن يقع حقيقة في حياة المستمع» لهذا يجد «ريشتر وميركل» أوجهاً للتشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية الشعبية ونظرية الأحلام عند سيجموند فرويد لقد فسر فرويد تكون الأحلام من خلال الانفعالات الغريزية التي لم يمكن التنفيس عنها في حالة اليقظة لذا تستخدم أثناء الحلم أحداث مر بها الانسان في حالة اليقظة (ما يبقى عالقاً من أحداث اليوم) . لتعويض ذلك النقص بشكل ما بعيداً عن الشعور

أما الاختلاف بين الحكاية الخرافية وبين الحلم ، فينحصر في أن «الرغبة المحققة من خلال الحكاية الخرافية» غالباً ما يكون لها «أسباب ملموسة تماماً» كما أنها تدخل شعور الانسان بشكل أكثر وضوحاً عنها في حالة الحلم ويرفض الباحثان من جانب آخر منهج «يونج» في تفسير الحكاية الخرافية رفضاً قاطعاً ، وهو المنهج الذي يربط بدوره أيضاً بين الحكاية الخرافية وبين الحلم وإن اختلفت طريقته عن فرويد

ويعتقد «ريشتر وميركل» أنه لا يمكن إدراك الحكايات الخرافية هكذا بكل بساطة ، باستخدام مصطلحات تفسير الأحلام ، لأن الحكاية الخرافية لا تنشأ من معايشات الفرد ورغباته النفسية ، وإنما تستوعب في طياتها خبرات اجتماعية أعم ، كما أنها تدمج الرغبة المستهدفة بشكل أقوى في بنى الواقع وعلى الرغم من ذلك يرى الباحثان نوعاً من التشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية و«ملاحظات التحليل النفسي» حول النفس البشرية «لا يمكن لنا على وجه الاطلاق أن نحدد التغيرات السعيدة الجوهرية التي تحدث

في الحكاية الخرافية الشعبية تحديداً مكانياً أو زمنياً قد تشير تلك الجملة المشهورة «كان يا ما كان» الى ماضي مبهم ، ربما أكثر سعادة من الحاضر ، كما قد تشير أيضاً الى مستقبل بعيد أفضل على أي الأحوال فالخط السعيد في الحكاية الخرافية هو لون من ألوان الحصور النفسي»

لا ينبغي أن نغفل في هذا العرض التعريف الذي أورده أوتو ف . جميلين Otto F Gmelin عام ١٩٧٢ في كتابه الاستفزازي «الشر يكمن في كتب الأطفال» Boses kommt aus Kinder-buchern

يقول جميلين «ليست الحكايات الخرافية قصصاً خيالية حرة ، ولكنها مثل كل البنى اللغوية ، تحتوي على ارشادات سلوكية لها شروطها التاريخية وضرورتها الاقتصادية ، موجهة للكبار والصغار على حد سواء وهي تعكس أوضاعاً اجتماعية وأحوالاً أسرية محددة . بل أكثر من ذلك الحكايات الخرافية هي تعليمات عمل صارمة ، تعبر عن ظروف تاريخية بعينها ، وعن نمط الانتاج الاقتصادي الخاص بهذه الظروف . أو أن هناك علاقة تبادل بينها وبين تلك الظروف وهذا النمط وإزاء الحاضر فهي على الدوام غير صحيحة ، بمعنى أنها على الدوام ذات صبغة أيديولوجية» .

يتضح من التعريف السابق تأثر مفهوم جميلين للحكاية الخرافية بالتحليل النفسي ، ومحاولته ايجاد «تركيبة» من أفكار التحليل النفسي والأفكار المادية ـ الماركسية ، فهو حين يذكر أن الحكاية الخرافية «إملاء لتعليمات عمل» ، لا يمكن أن نفهم ذلك تماماً دون أن نستحضر في أذهاننا تلك العلاقة التي سبق ونبه اليها في عشرينات هذا القرن عدد من الباحثين الذين عملوا في المجال الحدّي Grenzbereich بين التحليل النفسي وبين الماركسية ، والتي خصص لها «يوهانس ميركل» عام ١٩٧٤ مقالاً بعنوان **خيال مغير للواقع أم تعويض من خلال واقع خيالي**
Wirklichkeit verandernde Phantasie oder Kompen-sation durch phantastische Wirklichkeiten

بشكل مبسط تدور تلك العلاقة حول ما يلي لا ينبغي في مجتمع بورجوازي ـ رأسمالي أن تستهلك ثمار الانجاز المرتفع للعمل بالكامل ، بل يجب تخصيص جزء كبير منها للاستثمار وهو ما يتطلب كبت للرغبات والغرائز . غير أن تراكم الرغبات والغرائز دون تنفيس قد يؤدي الى صرف الانتباه عن الأهمية القصوى لعملية الانتاج . ومن ثم كان من الضروري توجيه تلك الطاقة الغريزية المتراكمة الى أهداف اجتماعية أخرى نافعة ، أو إبعادها الى مسارات اجتماعية غير ضارة» .

يعتبر هذا الاتجاه الواضح للبورجوازية في استخدام الحكاية الخرافية الشعبية ـ في صيغها المحورة كأدب أطفال ـ محاولة منها لايجاد «منافذ هرب خيالية عديمة الخطر للرغبات المكبوتة في عوالم الأحلام المرضية» ، أو لتعويد الانسان في مراحل عمره المبكرة على مثل هذه «الضروب الهروبية أو الحلول التعويضية» . على أن «الشرط الضروري هو أن تبدو تلك العوالم من الأحلام والحلول التعويضية منفصلة تماماً عن عالمنا الحقيقي بشكل لا يمكن تخطيه ، فينعدم بالتالي أي مصدر لامكانية تحقيقها في الواقع . ويقدم هذا المنظور ، او بمعنى اصح ادراكنا للعلاقة بين التنازل عن الغرائز وعناء العمل وبين تحويل الغرائز المتراكمة دون تنفيس الى عوالم أحلام عديمة الخطر أحد أسباب النجاح الجماهيري الواسع لكتب المؤلفين الخياليين من أمثال ج . ر . ر . تولكين J R R. Tolkien و ميشائيل إنده Michael Ende

حتاماً تحب الاشارة الى مؤلف من محال الحركة السائية ، وإن كان يساعد على فتح آفاق حديدة تتحاور النطاق الصيق لهدا المحال ، وهو كتاب هايدا جوتنر ابينروت Heide Göttner-Abenroth الآلهة وبطلها الأسطوري Die Gottin und ihr Heros ، ميونيخ ١٩٨٠ . تسعى الكاتبة ، في محاولتها وصع نظرية شاملة ودقيقة للنظام الأمومي Matriarchat أن تكشف النقاب عن الأصول الأمومية لمحموعات أساطير الآلهة اليونانية والمصرية والفارسية ـ الهندية القديمة وأساطير وسط وشمال أوربا وهي تستعيد تصوير أسطورة آلهة النظام الأمومي المرتبطة بتوالي فصول السنة ودورة السنات ، والتي تحتل بؤرتها إلهة لها ثلاثة أشكال ، وتظهر ـ طبقاً لأوجه القمر وفصول السنة ـ على صورة صيادة شابة (الربيع) ، وامرأة بالغة لها مظهر الأمومة (الصيف) ، وعجوز هرمة (الشتاء) . تؤكد المؤلفة أنه «لم توجد (على وجه الاطلاق) آلهة ذكور في عالم النظام الأمومي» . أما «البطل الأسطوري» ، رفيق الالهة الأرضي الفاني وحليفتها ، فان الإلهـــة هي التي تدعه في الربيع عندما تكون لها صورتها الشابة ثم تجعل منه ملكاً مقدساً . وفي الصيف تحتفل معه الالهـــة ذات المظهر الأمومي بعيد الأعياد ـ الزواج المقدس ـ الذي يريد الأرض خصباً والبحار تدفقاً . ومع بداية الشتاء تضحي الإلهـــة العجوز بالبطل وتقوده الى العالم السفلي ، حيث يبعث منه في بداية العام التالي من جديد يقهر البطل رمزياً من خلال تضحيته الاختيارية فناء الكون (فكرة البطولة الأسطورية) وتكون الشمس ، التي تشرق ثم تغرب على الدوام مثله تماماً ، هي الرمز الذي يعبر عنه ، غير أنها لا تلعب في النظام الأمومي سوى دور ثانوي بالمقارنة بالقمر

توضح هايدا جوتنر ـ ابينروت كيف حدث مع التطور التاريخي وسيطرة النظام الأبوي في أعقاب النظام الأمومي ، وتحت ضغط الأنســـاق السائدة التي وضعها الرجال ، أن تحولت بقايا أسطورة الإلهـــة ذات الأشكال الثلاثة الى حكاية خرافية وتعرض للافتراض القائل بأن الحكاية الخرافية هي الشكل المبسط لأساطير الآلهـــة القديمة ، وتشير «الى أن الاتجاه يميل الآن الى وجهة النظر التي تقول أن الحكاية الخرافية هي أساطير آلهة متدنية . وهو اتجاه أؤيده تماماً ، حيث يمكن لنا أن نبين اختلاف الأنواع

بين أساطير الآلهة والحكايات الخرافية من خلال عملية الانحدار الاجتماعي . لم ينشأ هذا الاختلاف لأن الشعب لم يكن قادراً على استيعاب البنى الأكثر تعقيداً لأسطورة الآلهة وللأسماء الأسطورية كما يدّعي البعض ، ولذا قام بتبسيط البنى وتنميط الشخوص ، ولكن الاختلاف قد حدث لأن أسطورة النظام الأمومي قد أصبحت في مجتمع أبوي بأديانه العقيدية الكبرى رموزاً معادية ووثنية ، لا ينبغي أن يحيط بها غير العالمين . يكفينا لتجسيد هذا الموقف أن نسترجع للذاكرة ما حدث في أوربا القرون الوسطى من انتشار بطيء وصعب للكنيسة المسيحية على حساب الديانات القديمة المستوطنة ، والتي احتوت جميعها مبادىء وأركان من النظام الأمومي بقيت رغم ذلك بعض التصورات القديمة عن النظام الأمومي ، دون اهتزاز ، لدى الفئات الاجتماعية الدنيا ولدى الجماعات التي تعيش على الأطراف الجغرافية ، حيث يتم تناقلها بشكل مستتر . فبدلاً من الحديث بالاسم عن الالهـــة الأم تذكر الأم فقط ، وبدلاً من الالهـــة الابنة أو الراهبة الأعظم أو ولية العرش يقال الأميرة ، وبدلاً من البطل الاسطوري يتحدث الناس عن البطل فحسب»

لا يمكن لنا أن ننكر أن كثيراً من الحكايات الخرافية قد احتفظ بفلول من أساطير النظام الأمومي ، غير أن محاولة ارجاع كل الحكايات الخرافية لهذا المصدر فيه ، على ما نعتقد ، كثير من المبالغة . وبوجه عام فالمشكلة الأساسية لكل النظريات ، خاصة تلك التي تمتد بأبحاثها الى عصور ما قبل التاريخ أو العصور القديمة ، هي الاستناد المادي على عدد محدود نسبياً من الاكتشافات الأثرية ، لا يقدم الكثير منها إثباتاً واضحاً لشيء . ومن ناحية أخرى ، فليس من سبيل الى الاستدلال على الآثـــار الفولكلورية ، خاصة بسبب عملية التستر والتعمية التي سبق الاشارة اليها ، الا عن طريق الاستعانة بالحس والتخمين . ما نستطيع أن نقوله بشكل مؤكد هو أن المراحل الاجتماعية لعملية لعن ونفي وإبادة الجانب الأنثوي في التاريخ تظهر دائماً بوضوح في عصرنا الحالي ، وأن البحث العلمي للحكاية الخرافية في الوضع الذي يؤهله لكشف الستار عن تلك القصية ، ليساهم بقدر ما في تعميق وتوسيع الوعي من أجل التحرر من كثير من الأفكـــار والمسلمـــات

في الأدب التونسي

الأديب التونسي محمود المسعدي من جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من ذلك الجيل الذي يطلق عليه جيل القسم الثقافي و«الحسين الحضاري» ، أو فلنقل جيل البحث عن الذات والكيان الذاتي بين التراث ومن حضارة العصر العربية

على أن المسعدي لم يحظ خارج بلاده بتلك الشهرة التي حظي بها رواد الأدب العربي الحديث ، ولذلك أسباب ، لعل أهمها اللغة والمحتوى ، فهما موجهان الى فئة من الخاصة ثم الحقيقة التي أبدع فيها أعماله الأدبية وشروط نشر هذه الأعمال ، واشتغال المسعدي بالحياة السياسية ، وانقطاعه عن الانتاج الأدبي

اللغة هي مدخل المسعدي الى الابداع والى البحث عن الذات ، والابداع اللغوي - كما يذهب - هو في نفس الآن «عملية الخلق الوجودي ، أو الخلق الفكري ، أو الخلق الوجداني» («الحياة الثقافية» ، السنة السادسة ، ١٩٨١ ، العدد ١٣ ، ص ٥٩)

اللغة بمعنى آخر هي «المضمون الوجودي» ، «ونستطيع القول إن مكان وزمان هذا المضمون الوجودي هو اللغة ، والمضمون الوجودي هو اجتهاد في سبيل الرؤيا المتجددة ويعبر المسعدي عن ذلك فيقول «إن «اللفظة» و«العبارة» و«الأسلوب» لا تكون لباس الاكتشاف الفكري أو الوجداني والشعوري ، بل تكون دمه ولحمه»

يسعى إلى بعث الانسان فينا ، «إذا أردنا أن نبعث مرلتنا في الوجود كأمم وشعوب وإذا أردنا أن نبعث ثقافتنا وحضارتنا حتى نمكنها من منزلة ، ومن حرمة ونقدم من طرف الآخرين ، فمعنى ، حينئذ ، أن نسلك سبل الحياة لبعث حياة جديدة ، فإذا نحن بعثنا هذا الانسان العربي الجديد ، يكون بعثنا في نفس الوقت ، اللغة العربية ، ولو أخذنا المسألة من ناحية أخرى ، إذا نحن بعثنا اللغة العربية البعث الصحيح في المعنى الذي نسميه ، على أن تكون اللغة العربية هي الدم واللحم للمغامرة الوجودية التي يحياها الانسان ، يكون أحيينا الانسان العربي والعكس بالعكس» (المصدر السابق ، ص ٦١)

محور أعمال المسعدي هو هذا **المضمون اللغوي الوجودي** ومصادر هذه الرؤيا الاندية الوجودية هي دون شك الموقف الاستعماري وتدخل الفرنسية في تونس ودول المغرب العربي ، وتهديدها بل تهميشها للعربية ، وبالتالي للحضارة العربية ، ثم نشأة المسعدي الدينية وتربيته «على أنغام القرآن وترجيع الحديث» ، وتفتحه على الفكر الوجودي الغربي ، وأخيراً وليس آخراً عوامل الكبت والسكون التي تسود المجتمع العربي التقليدي وضيق حيز

الفكر والعسر المتاح فيه . هذه العوامل في تداخلها وتفاعلها وجهت المسعدي - كما يذهب - هذه الوجهة اللغوية التأملية أو هذه الوجهة الذاتية الوجودية

لغة المسعدي لغة مختارة تميل الى العبارة النادرة ، وهي لغة ذات ايقاع يتراوح بين الشدة والانفراج ، نحو منحى لغة القرآن والحديث ، روحها المجاز ، والخيال والانفعال . ويغلب عليها التجريد

ألف المسعدي أعماله الرئيسية ما بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٥ ، وهي **السد** ، نشرت أولا عام ١٩٥٥

حدث ابو هريرة قال . . . نشرت أجزاء منه ما بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٥٦ ونشر كاملا عام ١٩٧٣

مولد النسيان نشر تباعا في «مجلة المباحث» عام ١٩٤٥ وهي صورة كتاب عام ١٩٤٧

ونشر المسعدي بعض حوارياته أو تأملاته القصصية القصيرة على فترات متباعدة فنشر في مجلة «المباحث» «السندباد والطهارة» (أكتوبر ١٩٤٧)

ومن مؤلفات المسعدي التي تجدر الاشارة اليها « تأصيلا لكيان» (١٩٧٩) ويضم مجموعة من مقالاته في الأدب والثقافة والاجتماع وبعض افتتاحيات مجلة «المباحث» التي أشرف على اصدارها

ومن البين أن اشتغال المسعدي بالتدريس وشؤون التعليم والثقافة ثم اشتغاله بالسياسة قد حدّ من انتاجه الأدبي

وقبل أن نتطرق الى مضمون أعماله نورد بايجاز شديد قصة حياته والمؤثرات التي خضع لها في مرحلة التكوين

ولد محمود المسعدي بتازركة بشمال تونس عام ١٩١١ وتلقى تعليمه أولاً في كتاب القرية حيث حفظ القرآن ثم درس بالمعهد الصادقي وسافر الى فرنسا حيث درس اللغة والأدب العربي بجامعة السوربون . وبعد عودته عام ١٩٣٦ اشتغل مدرساً في الثانوي ثم بالمعهد الصادقي من عام ١٩٣٨ الى عام ١٩٤٨ ، ثم عين مديراً للتعليم الثانوي في وزارة المعارف من عام ١٩٥٥ الى عام ١٩٥٨ ، وتولى بعد الاستقلال وزارة التربية القومية من عام ١٩٥٨ الى عام ١٩٦٨ وفيما بعد وزارة الشؤون الثقافية

وينتمي المسعدي الى الحزب الدستوري التونسي منذ تأسيسه عام

١٩٣٨ ، وقد انتخب عضواً في مجلس الأمة عام ١٩٥٥ ، ومند سنوات يرأس مجلس الأمة التونسي

من المؤثرات الرئيسية في تكوين المسعدي مؤلفات «بودلير» و«بول فاليري» و«أندريه جيد» و «أندري مالرو» و«سانت اكسوبري» و«جان بول سارتر» و«جان جيرودو» وثم «شكسبير» و«دستويفسكي» و «إبسن» و«دي أونامونو» والى جانب هؤلاء فقد درس إعلام الفكر العربي الفلسفي مثل أبي العلاء المعري وأبي حيان التوحيدي والغزالي وعمر الخيام وهؤلاء كما يقول المسعدي يندرجون تحت مفهوم الوجودية بمعناها الانساني الواسع . . ويرى المسعدي أن الوجودية مذهب عريق في الأدب والفلسفة نستطيع أن نلحص فيه جماع قصة الانسان وما يستنبطه أو يستوحيه من وجدانه ونفسه ومن فكره وما هو فوق هذا الفكر . وتحت مفهوم الوجوديه هذا يدرج المسعدي على سبيل المثال «مأسي» يوربيدس ، ودراما اسخيلوس «بروميثيوس في الأصفاد» وأعمال شكسبير ورباعات الخيام الخ

الوجودية بهذا المعنى هي مغامرة الوجود الانساني وصراعه من أجل أن يكون أو لا يكون ـ الوجودية «هي مشكلة الوجود ومصير الانسان ومنزلته من الكون وسلوكه في الحياة ومآله بعد الحياة» (ملحقات مسرحية «السد» طبعة ، تونس ١٩٧٤ ، ص ٢٥٧ - ٢٦٣)

وبهذا المعنى نستطيع أن ننظر إليّ مؤلفات المسعدي الأدبية باعتبارها اجتهادات وجودية بحثاً عن الكيان الذاتي بين الشرق والغرب ، ولا شك أن هذه الاجتهادات تعكس طوراً من أطوار الثقافة العربية في مرحلة الانتقال الأول من المجتمع العربي التقليدي الى المجتمع الحديث

لم تكن مرحلة الانتقال هذه هينه أو يسيره ، ودون شك فان انكباب المثقفين على الثقافة وبحثهم عن الحلول الثقافية والأدبية والوجدانية ، وصأله مفاهيمهم الاجتماعية ، وغلبه النوجهات الفردية عليهم ، مرجعها شروط مرحلة التكوين في المجتمع التقلدي ، وصعود هذا الجيل من خلال العلم والثقافة

ويحمل محمود المسعدي من وجهته هذه القضية حين يسترجع مرحلة التكوين هذه فيقول

«في ذلك العهد كان آباؤنا في الجملة يرون «كفار» الغرب باختراعاتهم وعلومهم وآلاتهم يتعالون الى السماء ، وفي ذلك من الكفر ما أشارت اليه الآيات القرآنية عن فرعون ، كانوا يظنون أن هذه الحضارة الغربية وهذه القوة المادية وكل ما يأتينا من الغرب ليست الا مظاهر للكفر وللعناد ، ويعتقدون على غرار تصور «دوستويفسكي» أن خير الايمان ما يكون إذعاناً واستسلاماً للأقدار ورضى بمشيئة الله» . («تأصيلاً لكيان» . ص ٧٨)

«. . إن الجيل الذي انتسب أنا اليه قد بدل من الاجتهاد في الرأي والسعي الى استجلاء حقيقة منزلة الانسان ورسالته في الكون كما يتصورها الاسلام ، ما مكننا من أن نكتشف فيما بعد ، أن في عقيدتنا الدينية وفي تراثنا الفكري الاسلامي .
ما يفرض أن يكون الانسان مسؤولاً ، وأن يكون خالقاً مبدعاً منشئاً ، وإلا كان مسلماً ناقص الايمان بالله . .
ولا يكون الانسان خليفة الله في الأرض إلا إذا أظهر قدرته على الخلق بواسطة ما سماه الله (العمل الصالح) الذي منه اصلاح المنزلة البشرية ، وخلق ما لا تنفك به منزلة الانسان ترتفع دوماً درجة مدرجة الى ما لا نهاية له على كر العصور . . »
(«تاصيلاً لكيان» ص ٧٩/٧٨)

من العسير أن نحدد بوضوح الجنس الأدبي لأعمال محمود المسعدي وربما كان الأصح أن نسميها حواريات فلسفية ومقالات أو تأملات قصصية ، وقد لا يحتاج الى بيان أن المسعدي كالكثير من أبناء جيله حين وضع هذه الأعمال لم تشغله قضية الأنواع الأدبية ، ولم يدر بخلده أن يلتزم بقواعد أو قيود جنس أدبي بعينه ، وإنما اجتهد ان يتعمق لغة الابداع الأدبي كمغامرة وجودية ، كاجتهاد ، أو جهاد ، أو كما يقول في مقدمة «حدث أبو هريره» قال «وإن كلّ كيان لجهد وكسب مجهود» («أبو هريرة» ص ١٢)
الهدف هو التعبير عن «المغامرة الانسانيه على مدى الحياة الفردية» ، ومن خلال ذلك التعبير عن الكيان الحضاري الذاتي . وهذا المدخل هو الذي يحدد أسلوب الكتابة والتشكل الأدبي

وتبدو حدود هذا المنهج حين نتأمل فكرة الزمان والمكان في أعمال المسعدي فالأحداث التي نصادفها في أعماله لا ننتمي الى زمان أو مكان بعينه ، وانما زمانها ومكانها هو النفس الانسانية واللغة
وعلى الرغم من أن المسعدي يناهض فكرة الوجود الانساني المجرد عن الزمان والمكان في حديثه عن الثقافة والأدب ، الا أنه في أعماله الأدبيه يعبر عن هذا المطلب فحسب ، ولا يقتضي به

ويوضح الاقتباس التالي هذا التناقض ، يوضح أن مفهوم المكان والزمان كما يتحدث عنه المسعدي انما هو مفهوم ذاتي باطني أكثر منه مكان جغرافي أو زمان تاريخي ، يقول المسعدي في محاضرة له
«وهنا أريد أن أنبهكم الى أن من المشاكل المزمنة في أدبنا العربي ، وثقافتنا العربية ، أننا حتى عهدنا هذا لم نستطع أن ندمج البعد الزماني في تصورنا للحياة بصفة عامة ، وبالأخص في تصورنا للكيان الانساني ، سواء في مستوى الفرد أو مستوى الجماعات لم نستطع الى حد الآن أن نتخلص من تصور ورثناه عن القرون الوسطى ، هو تصورنا للكيان الانساني وللحياة البشرية مجردين عن كل تطور زمني وعن كل تدرج تاريخي ، أي أننا لم نهتد الى أن الكينونة لا تتحقق بل لا يمكن أن تتحقق بدون ديمومة وصيرورة

من الفه السندباد

فالبعد التاريخي أو البعد الرمزي المكنونه الفردية والمكنونة الجماعية مفهوم لا بد لنا من ان نوطن أنفسنا على ادماجه في تفكيرنا وشعورنا ونصوغنا للوجود » (« تأصيلا لكيان » ص ٨٢ / ٨٣)

حين نتأمل مؤلفات المسعدي الأدبية من « السد » حتى « مولد النسيان » نجد أنها تدور حول قيمة أساسية ألا وهي صيرورة « الخلق » و« الاجتهاد » . على الرغم من وعي الانسان أن « الخلق » و« الاجتهاد » هو أيضاً تطاول وعقوق وطريق وعر محفوف بالمخاطر والعذابات ، ولكنه طريق الوجود ، طريق « النجاة من العجز والحد والفناء » على أن الرغبة في مواقعة الحياة وفي « القدرة والخلق » يتنوبها أو يمترج بها على الدوام عند المسعدي الحنين الى الصفاء و« الطهارة » والخلاص ، أو قل الى التحليق في آفاق أخرى غير آفاق هذه الحياة في محدوديتها وقصورها وهذه هي جدلية الصراع الوجودي الروحي بعيداً عن الأطر والتكوينات الاجتماعية

(ناجي نجيـــب)

محمود المسعدي

السنــــدبـــاد والطهـــارة

كانت الليلة مأساةً قلقاً[1] ، قَلَماً[2] دوياً[3] ، يتصارع فيها الدّمار والكيان ويسمو كل شيء عن القرار[4] ، كأن عدماً يجهد الى الوجود ، أو كأنّ حياة تجهد الى الفناء .

خرج السندباد من حانه يحمل جراباً . فبادرته من الباب نفحة عتيدة من هذه الريح القتال التي لم تفتأ تبهر الدنيا من يوم قدومه مركب الى هذه المدينة فلوى لها السندباد لحظة ، ثم وقف وهي تنفضه نفضاً ، وترمي بجرابه على ركبتيه ، وتحصب وجهه وعينيه ، ويوشك جسده أن يشترك ويصير هوناً محصاً كالقلاع فيأبى ويصمد ويقول « كم طالت مهزلة هذا الصراع بين الغولين غول الفساد ، وغول الكيان ، أفلا يغلب منهما غالب ؟ ألا ينتهيان ؟ وإني ما أرى نظّارة فلمن يتصارعان ؟ »

ثم نظر يميناً وشمالاً في الزقاق الضيق الطويل ، فرآه خلاءً وحشةً وظلاماً رصاصاً ، وقد كنست منه العاصفة كل مارّ وكل حيّ وكل وجود ثم كأنّ السندباد تردّد ساعة أيصعد في الزقاق أم يُحدّر ، أو لذّ له أن لا يجد لدعات البرد وصفعات الزعزع[6] الخاصة عليه سلطاناً . ثم اذا هو اندفع مُحدّراً في الليل والقرّ والزوبعة الحالية وسار مسرعاً في سيل الهبوب ، حتى دُفع الى بطحاء المرسى ، تتراحم فيها أكداس ظلام من العدائل فتماسك لحظةً ، ثم تمشّى فعبر البطحاء ، ومال فمشى على مرفأ الناحية اليسرى ، وعلى يمينه سفن وفلك راسية تدعدعها الرياح ولا زال كذلك يمشي ، حتى وقف على غاية المرفأ ، وقابله البحرُ ظلمات وغيباً فطر ملياً والريح تُلحّ على ظهره ، كتحامل جسد الأنثى الضابعة وأصغى الى العواصف ترُنّ على صفحة الماء في المرسى رنّاً نُحاسا ، فيأتيها من ظلام البحر صدىً هدير وهمهمة ثم اذا السندباد صفقت منه ضحكة فلق[7] شديدة قصيرة خانقه ، كأنها سخرية شيطان قارسة وقال «ليلة عاتية ، وريح شمال هجهاجة لاذعة ولُعاب البحر ، ورماد السماء . هو ذا الكون يتقيأ»

وفجأة انتبه السندباد . وجال ببصره ، فاذا قُبالته على يمين المرسى نور سراج يُرهقه الليل فلا يكاد يضيء . فتراجع قاصداً اليه مُتئد الخطى ، وكأنما قد ذهب نشاطه وهمه من كل شيء ، أو كأن الزوبعة والبحر والليل قد ماتت جميعاً ، وفنيت مادة الكون وكان الفراغ والخلاء

وجاء حتى أطلّ على السراج في قعر سقيفة مستطيلة ذات دخان ، مدخل لحانة أو خان ونظر يتعرّف . فتذكّر أنه كان نزل هذا المكان لدى عودته الأخيرة من سفرته الآخيرة . وأنه خان وحانة وماخور معاً ، جمعت فيه قهرمانة خمراً وقياناً وفرشاً وطعاماً ، لكل مسافر ذي قلق ومسغبة وكل سكّير عربيد فدخل حتى وقف على باب في زاوية السقيفة ونظر فاذا الحانة تكاد تكون خاليةً إلّا من جماعة من البحارة سكارى يغنّون ويعربدون ، أو من شيخ في ناحية كأنه مسافر يخفق برأسه نوماً ويتكيء على جوالق من متاع المسافر واذا صاحب الحانه الاحمر مكبّ الصلعة على صندوق يحسب دراهم ، وغلام له مُقبل على كؤوس يصلحها ويصفّها ويخدم الشاربين

وأرجع السندباد البصر ، وأداره في داخل الحانة فرأى بها دخاناً ملبداً ، وتصوّر عدد من تعاقب بها من شرب[8] في ذلك الدهر ووجد منها قرفا وهجم عليه معنى جميع ما مر به في أسفاره ورحلاته من حانات الخمارين على المراسي وافعم نفسه أن هذه الحانات لا تخلو واحدة منها من الدنس والعار والشؤم والقبح واليأس كأنه لا يسافر مسافر إلا وهو يريد أن يتطهّر ، ولا ينزل من مركب نازل إلا وهو يريد أن ينزع أوساخه وكأن الأبعاد لا تقدّم الى القاصد اليها ، ولا تورث القادم منها ، الا قدراً وتوقاً شديداً الى الاغتسال ، أو كأن للأبعاد مهابتها . وللبحر عظمته . ولما وراءه من آفاق حرمتها ، فلا بد من طهر قبل الاحرام ولا بد للراكب قبل الركوب أن يتخلص ويخلُص . وأن يجلس في هذه الحانات فلا يدعها الا وقد نفض فيها من غبار طريقه ، وتقيأ بها ذكريات ما رحّله من ذنوب وجرائم ، أو مسح عليها مما أفرّه من دمامة حياته ، أو نفث في ارجائها آخر ما علق بأحشائه من مرارة وسُمّ ويأس أم هو أن المرتحل لدى أول ارتحاله ، والقادم ، لدى أول قدومه ، كليهما في غناء المتمخضة وشدة الولادة ، وكليهما يجهد أن يطّرح ويطرح ، فالراحل يطلب الطهارة والخلوص من هذه الجهة من الأرض وهذه الجهة من الحياة التي هو خارج عنها بعد ساعة ، فلم لا ينزع على ساحلها ما لا يزال عالقاً به منها ، والقادم كذلك يطلب التخلّص والتمحّص من تلك الجهة من الأرض وتلك الجهة من الحياة التي بارحها فارّاً منذ أيام وقد وصل منها منذ ساعة ، فلمَ لا ينزع بهذه الحانات آخر ما لا يزال عليه من درن ذكريات بلاده البعيدة وروحها عيشها وأنفاسها ، وأصحاب الحانات هم القومة على ذلك كله . كذا بعض أهل التقى قومة على متوضّآت المساجد

ويرتدّ السندباد بغتة الى الحس ، فإذا الجالسة اليه فتية من قيان الحانة يتذكر أنه كثيراً ما لجىء الى حضنها وفراشها في ليالي الهلع والفرار . وتتسرّب الى حسده فظاعة القبح .

وهمّت به الفتية ، فهمّ بالقيام وتمل ، وهمهم ولم تفهمه « كذا ، كلما هبط إنسان أرضاً لقيته الحياة بوجه القحاب »

ثم قام فانكرت وقالت . « إلى اين ؟ أعودة أم سفرة أخرى ؟ »

فلوى وجر جرابه وشق الحانة ثم خرج الى الليل يقول كذي الحبل « إلى ما وراء الحياه ، الى الطهر »

فاول فُلك لقسه وقع فيها وأرسلها شديداً وأوغل في العاصفة والبحر

وكانت آخرة سفراته ، واحتوته طهارة الأعماق

١) القَلَق الانزعاج ، قلق الشيء قلقاً فهو قلق ومقلاق
٢) القَلب كشف القلب
٣) الدوي صوت الرعد
٤) أي لا يفز شيء ولا يثبت
٥) حصبه يحصبه حصباً رماه بالحصباء أي الحصى
٦) الريح
٧ أي خليه كالقلق وهو الصحيح
٨) جمع شارب
٩) اللحن اللين
١٠) سكت الريح التراب أطارته
١١) الكلع مسح القدم ١٢) الصة اللين
١٣) المعس العشاش ١٤) الغرث ما في الكرش

منصف الوهايبي

كالخفّــاش
سُنّتــي النهــار
وفتــواي الليــل

« هزيود وهو معلّم الكثيرين ، لم يكن يعرف لا الليل ولا النهار ، ذلك أنهما شيء واحد »

ـ هيروقليطس ـ

حشرة ســراج الليــل*

طفلين ، تحلّقنا حول « سراج الليل »
نفخ في عينيه فلا تنطفئــان
ونقول له
يا نجماً يتوهّج في ليــل الشتــاء
من أي سمــاء جئت ؟

والليلة أنظر في جثتهــا
كانت تتحلّل في صمــت
يبيض اللحــم ويتستــر في العظــم
والليلة كان « سراج اللّيــل »
يتدلّى مثــلي في خيط الوهــم
وأقول لمــاذا انطفــأت
أشيــاء البيـت ومــا
صارت بالفرحــة عيــاء
وأقــول الليلــة مــن
سيضيء طريـــق سراج الليــل الى أشــاه ؟

* حشرة سراج الليل حشرة تضيء ليلاً وتسمى أيضاً اليراعــة

الخفاش

كان اذا استوحشَ ،
يستفتي الليل نعيبي خفّاش
فيرى أشباحاً يعدوها دمُهُ
تسلّ خلف حطام الأشياء
ويظل يراودها أو
تساقط في فخ الأسماء
/ شجر معترر في لحم الموتى .
أضواء فراشات الليل صحاب حدّوا في
الموت وأحنت أكتافها أرض أخرى /
فاذ انتزعته الأصــوات ،
وعمّى نابي هذا الكون عليه شعاع الفجر الأوّل
مسّح ماءَ الروح العالق بالأجفــان
ومشى أعمى بين السابلة العُميــان

ابن غلبون القيرواني

بين المجدوبين سأجلس منفرداً
أو بين المجدومين الاتسـس
وأعلّق في عُنقي جرساً
فاذا استوحشني أحــد
قلت إعمَ ما شئـت ودَعني
فلاني في قلبــي
لا برء له أبداً

بغداد ـ الكاظمية

داخلاً في المدينة ،
لا أصطفي غير ظلّي
ومنحــدراً في بساتينهـــا
أتهجّى سواحلهـــا
وأقول الربيـــع
ها هي الكاظميــــة .
تفتح للمعرســي معاليقهـــا
/ كان خيط من الضوء يعلق ليل المقـــام /
وأنا داخل في متاهاتهـــا
ما الذي سعقّني في الظـــلام
ما الذي يتربــــص بـــي
مثل ريـــب المنـــون
ما الذي يتربــــص بـــي
لعنـــة أم جنـــون ؟

داخلاً في المـــدينة ،
لا أصطفـــي غير ظلّـــي
فان قام في السور بـــاب ،
أشحــت بقلبـــي عنـــه
وعدت لأضرب ثانية
في متاهاتها وأضيـــع

*ابن غلبون القيرواني ، أمير أغلبي عاش في القرن الثالث للهجرة . وكان من أهل المجون ثم تخلى عن كل شيء وتصوف وهاجر الى الحجاز (عن رياض النفوس المالكي)

شاعران من الأصوات الجديدة في تونس . الأول هو المنصف الوهايبي (٣٦ سنة) وقد ولد في ريف القيروان ودرس فيها الابتدائية والثانوية ثم التحق بالجامعة التونسية في أواخر الستينات ـ قسم الآداب العربية ـ عمل مدرساً في عدة معاهد تونسية ثم هاجر الى ليبيا ليعمل في حقل التدريس وبقي هناك من سنة ١٩٧٦ الى سنة ١٩٨٠

بدأ المنصف الوهايبي شاعراً تجريبياً في أواخر الستينات متأثراً بالبياتي وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وفي أواخر السبعينات بدأ تجربة شعرية جديدة ساعده عليها المامه الجيد بالتراث العربي الكلاسيكي وأيضاً بالتجارب الكبرى في الشعر العالمي يقول المنصف الوهايبي «أنا انتسبت الى تيار الشعر الجديد أو ما يسميه بعض النقاد التونسيين «بالشعر الكوني» انه استجابة لحركة جديدة دبت في الجيل الذي أنا أنتسب اليه وقد حاول أصحابه أن يفهموا الواقع العربي وأن يستوعبوه حتى يتمكنوا من تجاوزه وشعر هؤلاء يحفل بالرموز المستمدة من الحضارة العربية الاسلامية دون السقوط في الخطابية والمباشرية انه في رأيي الشعر الحقيقي الذي يستوعب لحظته التاريخية . لكنه في الوقت ذاته يكون قادراً على الافلات منها لينزل في منزلة الملحمة الخالدة »
أصدر المنصف الوهايبي ديواناً شعرياً عنوانه «الواح» ويصدر ديوانه الثاني في أواخر سنة ١٩٨٥

محمد الغزي

يا قطار الطفولة

يا قطارَ الطفولة خُذ بي إليك
فإني أضعتُ مراوح أمي وضيّعتُ أطيافَ مخدَعها
لا مقاصيرُ حُجرتها انفتحت لي
ولا باب منزلهـــا
ما الذي اقترفَ الطفلُ ؟
ماذا تناقل عنه الرعاةُ البعيدون ؟
فالليل داهمَهُ قبل ميقاته
ومضت قبل أعياده عربات الفصول
يا قطار الطفولة خذ بي إليك ،
فإني أضعت ضفائرَ أمي
وضيعت كل قواريرها
لا مباخر حجرتها حملت بي ولا طير أثوابها
دُلّني يا قطار الطفولة
من سرق الليل من حجرتي ؟
ويداً كان مهمراً من أصابعها الفجر ؟

النجمة

لا تقل قد سقطت نجمتنـــا الملتمعة
فغداً سوف نراها
في السواقي أشنة
أو على رمل الصحارى قوقعـــة

لا تنسني

لا تنسني في زحمة القُصّاد يا ابنتي
فلا بدر على كفّي ولا حنّاء فوق جدائلي
لا تنسني
قدم الذين تُخبّهم بمناجل معقودة ومشاعل
وأنا الصغيّ كشمعة
النار خثماني ودمعي عاسلي

البحر

قديماً كان يأتي البحرُ حُجرتَنا
وتأتي من وراء البحر مملكة
وسرب من سماء الريح ،
كانت حولي الأعشاب تأتي دون أسماء
وكان البحر يأتي لابساً أسراره الكبرى
فاهبط من سرير طفولتي للماء مبتهجاً
أحضن البحرَ مسكوناً بنار الدهشة الأولى
أميراً كان يأتي البحر حجرتنا
وتأتي خلفه الأشجار والأقمار والسحب البعيـــد
فكيف اذن أضعت البحر من كفي
وأسماكي التي لملمتها يوماً . .
توسّد سيدي العتبة
توسّد وحدك العتبـة
ولا تدخل علينا الآن ـ لا بحر ساحتنا ولا خيط ولا قصبة

خطاف

هذا خُطافي ميّت
لا الغاب واراه ولا البحر الفسيح
حلّوا إذن جُثمانه
فقصائدي حانّزة
ويدي الضـــريح .

وحشـــة

لم تشقني ركاب أحبتنا الراحلـــة
فأنا حين يوحشني من أحبّ
أحلّف طيب مجالسكم
وأفيء الى وُحشتي الآهلـــة

محمد الغزي (٣٦ سنة) أصيل القيروان أيضاً درس اللغة والآداب العربية في الجامعة التونسية ، ومن ذلك الوقت يعمل مدرّساً في المعاهد الثانوية
محمد الغزي شاعر مشدود الى مدينته والى الأشياء البسيطة فيها وأنت تقرأ قصائده تشعر وكأنك تلج مدينة عربية اسلامية منقوشة حيطانها ومرية مساجدها ومعطمة أسواقها ورائعة حدائقها .
ومحمد الغزي هو أيضاً شاعر اللحظات العابرة ، والطيور التي تموت على أسلاك الكهرباء والخطاف الذي لا وطن له .
أصدر ديوانه الأول سنة ١٩٨٣ ، وعنوانه « كتاب الماء . كتاب الجمر » ، وسيصدر ديوانه الثاني في أواخر السنة الحالية كتب عدة مسرحيات نشرت في مجلات عربية مختلفة .

رموز وفضـــاء في فـن العمـــارة العـــربي

السوق ـ الجامع ـ الحمام ـ المـزار

عرض : منصف الوهايبي

تذهب الباحثة التونسية تراكي رباد الى أن المدينة العربية الاسلامية هي الأولى التي حددت مفهوم المدينة كمكان للقاء والتعارف ، وهذا المفهوم ليس غريبا عن بنية المجتمع العربي قبل الاسلام ، فقد عرف هذا المجتمع الأسواق الموسمية التي يلتقي فيها أفراد من قبائل مختلفة ، ليس لمجرد التبادل التجاري فحسب ، وإنما للتبادل بمفهومه الأعمق والأشمل ، أي التبادل الثقافي . ويكفي أن نذكر في هذا السياق سوق عكاظ ، حيث كان يلتقي شعراء العرب ، ويلقون أشعارهم ويتغنون بأمجاد قبائلهم ولعل هذا ما يفسر أن أصل كلمة «سوق» يعني وظيفة التبادل التجاري ومكان التبادل (دائرة المعارف الاسلامية ص ٥٣١)

وقد حافظ الاسلام على هذه الخصوصية ، أي على وظيفة السوق بعد أن وضع لها شروطاً وقوانين ، وبينما كان نظام المنافسة الحرة الذي يقضي بألّا تقيد الدولة حرية الصناعة والتجارة ، متجلياً في أوربا من خلال اتحادات الحرفاء والسماسرة ، أي من خلال «الحرفية» ، تلك النظرية الاقتصادية الاجتماعية التي تقول بايجاد مؤسسات حرفية نقابية تحول سلطات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، كان الاسلام في نفس الفترة قد ألغى ذلك من المدن ، فمنع الربا وحدّد شروط البيع والشراء .

وحدة المكان ، كما توضح السيدة تراكي رباد ، تفضي الى وحدة المجموعة وتحقق وحدة العقيدة

ان المدينة العربية الاسلامية هي بالضرورة مكان لقاء ، وهذا ما يفسّر الى حد كبير غياب الميادين والساحات العمومية في هذا الصنف من المدن ، بل إن هذه الكلمة لا وجود لها أصلاً في العربية القديمة .وفيمـــا عرفت المدينة اليونانية ما يسمّى بـ Lagora أي مكان الاجتماع حيث يلتقي السكان في هذا الفضاء «الحر» وفيما احتفظت كل البلدان اللاتينية بهذا الفضاء الذي كانت له أسماء مختلفة مثل La Plaza - La campo - La Pızza - La Grande Place . فان المدينة العربية الاسلامية لم تشعر بالحاجة الى تحديد «فضاء فارغ» هي صلبها بغرض التخاطب والتواصل ، ذلك أن هذه الوظيفة كانت تقوم بها كل المؤسسات الحضرية في مستوى المكان والموقع .

لكن كانت هناك ساحات تسمّى واحدتها «رحبة» ، وهي مخصصة للمبادلات الاقتصادية بين المدينة والريف «مثل رحبة الخيول» و«رحبة الغنم» ، وفيما عرفت مدن الغرب التاريخية أماكن محددة خاصة باللعب واللهو ، يلتجيء اليها السكان بعد العمل حيث أفضى ذلك الى أن يكون المشهد المسرحي معبراً عن متعة اللقاءات أو عن حدّة المواجهة بين الأفراد بسبب التجمع الحضري ، وهي ما يعني اقتران المتعة بالعدوانية ، ويؤكد أن اللهو والمشهد العموميين كانا تقليداً وعرفاً داخل التقاليد والأعراف ، وأن المدينة العربية بتوفر هذه الأماكن الخصوصية كانت تحدّ من التوتـــرات والمواجهات إن المدينة العربية الاسلامية بادانتها لنظام المزاحمة الحرة وبتحكيمها للقرآن والسنّة في القيم الخُلُقية ، تكون قد وفرت على الفرد تحمل ومكابدة التناقضات والتوترات التي يمكن أن تفرزها الحياة مع الجماعة ، فيستطيع بذلك أن ينكب على حياته الخاصة ، على سريرته ، وعلى عالمه الداخلي ، فيصب فيه كل طاقاته وأحلامه ، وهو ما يعني أن الفضاء الخاص يهيمن على الفضاء العام .

واذا وضعنا في الاعتبار اقتران «الزمني» «بالروحاني» في الحضارة العربية الاسلامية ، فان المدينة هي الحيز الذي تتجسد فيه هذه الخصوصية ، والفضاء الخاص هو الواصل بين الروحاني والاجتماعي .

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن المسجد أو الجامع يعني التجميع والضم والاحتواء والانعزال ، أي أنه يدلّ على الاحتشاد ، ولكن يشير أيضاً الى الموضع والفضاء ، كما يعني الالتصاق بالأرض والخضوع للذات الالهيـــة

إن هذا التعبير يدل على أعمال ومواقف محددة : التجمع والصلاة في هيئة خاصة وفي موضع معين .
هكذا يقترن الحسي بالديني بالحيزي . .

أما المكان العمومي وأما المقام أو الزاوية فيعني المكان المعزل ، ولكن يعني أيضاً مكان التظاهرات الجماعية والاعتقادات التي يمتزج فيها عادة السحري بالروحاني ، وتبقى السوق ، كما ذكرنا تدل على الوظيفة ومكانها «وظيفة التبادل ومكان التبادل» .

وهكذا فان كل فضاء عام في الحضارة العربية الاسلامية ، يبعث من خلال وظيفته وتسميته نظرية في الهندسة وصناعة الرياش تقول بأن جمال الشكل هو نتيجة لتوافق البناء أو الأثاث ، مع ما يؤديه من نفع لمستعمليه (أنظر «المنهل» ص ٤٥٣) عن التبادل

جامع سيدي عقبه ، بني عام ٦٧٢ م في القيروان . . ويعتبر بهذا أقدم جامع في المغرب العربي بنيت مئذنة الجامع في العصر الأموي ما بين عام ٧٢٤ و ٧٢٧ .

△
مزار في حرية عن مجلد «المغرب» ، دار نشر بروكمان ، ميونيخ

جدار من الفسيفساء زاوية سيدي صحب في القيروان ◁

الذي ينبغي أن يتم في صلب الوحدة العمرانية ، أي عن عصر المشاركة ووحدة الشعور والتقارب من خلال التعبيرات العمرانية المشتركة ، كما يبحث في رأي البعض ـ وهو رأي لا يخلو من طرفة ـ عن الديمقراطية التي يسعى أن تتحقق في صلب الجماعة ويستند هؤلاء في تأويلهم هذا الى القول بأن ملء الأرض أو شغلها أفقياً يمكن أن يرمز الى فعل المساواة .

إن ملء الزمن والفضاء بالممارسة ، هو بالضرورة نتاج ثقافي ، فالحمام مثلاً وهو مرفق أساسي في المدينة العربية الاسلامية يؤكد منزلة الجسد البشري في الاسلام و«يختزل» عبر تلك الجدلية بين الحار والبارد ، بين الجاف والبليل ، بين العاري والمكسو جدلية أعمق بين الحسي والمقدس بين المادي والروحاني

وأما الزاوية «مقام الــولي» فتجسد القطيعة مع الفضاء الدنيوي ، و«تؤسس» رمزها الخاص . وقد كتب «ويسرحر» عن الاحتفالية في المقامات والزوايا ، فلاحظ كيف أن الزمن يضيق ويتجدد ، يحيا ويموت «مع العلم أن لكل مقام يوماً مخصصاً في الأسبوع تتم فيه الزيارة ، ففي تونس مثلاً يزور الرجال مقام الولي الشاذلي يوم الجمعة والنساء يوم الخميس بعد الزوال».

بسم الله الرحمن الرحيم

شربـــل داغـــر

نجا المهدواي

من التجارب المغربيـــة في الأصوليـــة التجريبيـــة

يستلهم نجا المهداوي التراث الحضاري العربي ـ الاسلامي أو التراث المحلي ويصيغه وفق تقنيات حديثة . ويعود الى الحرف العربي ليبعثه من جديد ويطلقه على دروب جديدة في التعبير .

نجا المهداوي (٤٨ عاماً) فنان حروفي لكن حروفه بكماء لا يعود الى الحرف بل الى مخزونه والى كسور العبارة يستكشف اللغة قبل ان تتخذ شكلها ، حين كانت تشبه الألف الميم والباء النون لوحته غابة لغوية دون حرف واحد يستكشف معه جمالية الحرف العربي ، دون معنى الحرف المقدس أو القيّم

موج من الكتابة كتابة من الموج

بحر من حبر حبر من حبر

البحر لغة ، موجته كتابة ، ورذاذه المتناثر حروف معلقة اللغة مثل البحر دهرية وراهنة ، ثابتة متبدلة تسبح في الماء ، وتكتب بالحروف

نجا المهداوي يعوم في ماء اللغة مثل سمكة في البحر أيه الفه قديمة ؟
يقول المهداوي **أعود في فني الى التراث بالطبع ، ولكن لأخرج منه . والا فانني سأموت فيه**

«أكتب دون أن أكتب . صفحات تلو صفحات ، كما لو أنني أعي الحالة التي أنطلق فيها ، التي أندفع فيها ، كما في لغة مجنونة ، أكون الشاهد فيها على حركاتي ، حيث يمكنني مراقبة نفسي بنفسي والصانع في واحد معـاً»

أليست هذه يقظة المتنبي ؟ هل يعرف الشاعر تماماً ما يكتبه حين يكتبه ؟

إلا أن نجا المهداوي لا ينتظر «الحالة» ، مثلما ننتظر «الالهام» عبثاً ، بل يبادرها ، يناوشها ، ينازلها اللغة مجنونة ، نجا المهداوي يحاولها يومياً ، دون ملل ، دون تردد ، مثل الصياد من يدري ؟

«قد أعمل في اليوم الواحد أكثر من ١٣ ساعة أعمل بصورة مستمرة ، مكدة ، مجدة انا أبحث دائماً قد أصل الى نقطة خاطئة ، أو الى كشف موفق ، أتقدم أو أتراجع صورة عملي التي لا أعرفها مسبقاً ، بل أتوصل اليها»

نجا المهداوي باحث فني ، بامكان ومثابرة لا يعرفها الحرفيون انه فنان اختباري ، لا صاحب رؤيا لا يتبين ما يريد قوله إلا في تداعيات التجربة ، في تجدد الخبرة . كل تجربة قديمة وجديدة في ان معاً ، أولى وأخيرة ، ممكنة ونهائية

تتعدد الصفحات ، تتنوع نقاط الحبر ، لكن القصد لا يتغير «استكشاف طاقات الحرف (العربي) التشكيلية . لم يبق المهداوي سطحاً تصويرياً واحداً إلا ووقّع عليه تشكيلاته الحروفية حرف الورق والقماش والمعادن ، حتى عظم الابل لم يسلم من تخطيطاته

في نجا المهداوي خدعة بصرية خدعة بصرية جميلة لا يجوز إذن أن نكتفي بأثر النظرة الأولى الى لوحاته ومحفوراته ، لأنها خادعة ومضللة

أوقف نجا المهداوي اللغة العربية عن الابلاغ وجعل الحرف «أبكم» لم يصبح كاتماً للصوت فوق الحروف ، بل عاد إليها في مهد الطفولة ، في طور التكون ، حين كانت عصية على الكلام ، على نطق أصوات معينة عاد الينا في مهد الشكل ، حين لم تكن الألفا أول الحروف وأعظمها

عاد الى مجزوء الحرف وكسور العبارة ، فعرف ترددات الشكل وقابلياته وعرف أيضاً أن نظامها الترتيبي يخضع لنظام شكلي أيضاً ، غرافيكي اساساً . ولكن ألا تشبه الميم الألف فيما لو اقتطعنا الجزء الأعلى من هذا الحرف ؟ ألا تشبه الجيم العين فيما لو اقتطعنا الجزئين العلويين لهذين الحرفين ؟ أليست الأبجدية العربية عبارة عن خط مستقيم وقوس ؟ ألا نجد في هاتين الوحدتين أساس الخط العربي في خطوطه ذات الزوايا الهندسية أو الدائرية المائلة والمسنّنة ، وأساس الزخرفة العربية مع الدائرة والمربع ، وأساس المعمار العربي مع القوس والرمي ؟

كأني به يريد أن يتعرف على شكل الشكل ، حين كان طاقة خلاّقة «الحرف عندي مادة حية ، أصوغ منها ما أشاء ، كما أشاء» يقول لنا ذلك ، كما يتحدث النحات عن حجره المفضل والخزّاف عن التراب الصلصالي

لا حرف ، بل مجزوء الحرف نتبين ، هنا ، طرفاً من حرف ، دون أن نعرف تماماً اذا كان هذا الحرف يعود الى العين أو الحاء ؟ وهنا نتبين طرفاً من حرف آخر ، دون أن نعرف تماما اذا كان هذا الحرف يعود الى الجزء الثاني من الشين أو الى الجزء الثاني من السين أو الى الثاء دون نقاطها سلسلة لا تنتهي من مجزوء الحرف العربي بأقلامه العديدة .

وفي أعمال أخرى نتبين الحرف العربي واضحاً ، جلياً ، دون أي تكسير له أو اختزال ، دون أي التباس أو ريبة في إلحاق هذا المجزوء الحرفي بهذا الحرف أو ذاك ؟ ولكن دون أن يؤلف تتابع الحروف البينة والمكتملة كلمة ذات معنى الحرف موجود ، إذن ، في بعض الأعمال ، ولكن دون أن يفيد أي معنى مطلقاً

يستدعي المهداوي الحرف العربي لقيمته التشكيلية البحتة ، ويسعى من خلال التكوينات التي يبتكرها أن يحاكي الشكل الايقاعي للنصوص المكتوبة أو لتحف الخط العربي الايقاع هذا ما احتفظ به المهداوي من اللغة كشكل ، وكمعنى أيضاً ، مثلما يعطي موج البحر للبحر معناه ، صوته ورمزه .

نجا المهداوي لا يهتم بالمعنى ، بالابلاغ ، يقطع الصلة بتاريخ عريق من

نحا المهداوي ، كتابة على الرق

نحا المهداوي ، كتابة على الرق

صورتا الصفحتين ٧٠ و ٧١ ، نحا المهداوي ، خط على الرق الأصيل ◁

التوصيل كان يؤدي فيه الحرف رسالة ومعنى بيّناً ، منذ أقدم العصور حتى أيامنا هذه . فالحضارات الرافدينية والفرعونية عرفت الكتابة في التماثيل والصور كدلالات تأويلية ، بأشكالها المسمارية والهيروغليفية . وجد الخط العربي في هذه الكتابات البعيدة جذوراً غير مباشرة ، ولكن أكيدة ، ولمّع دائماً معانٍ سامية أو قيمة

هذا ما تقوم به أيضاً الحروفية العربية الحديثة · ايثيل عدنان ، ضياء العزاوي ، رشيد القريشي ، سمير سلامة ، صخر فرزات يعودون الى القصيدة العربية الحديثة (أو القديمة ، مع العزاوي) ، الى نصوصها الأكثر إبلاغاً (بدر شاكر السياب ، نزار قباني ، محمود درويش . . حتى المعلّقات) . المعنى ، دائمـــاً المعنى !

نجا المهداوي يخرج عن مألوف طريقة عريقة في الاداء ، والتوصيل ، حين يجرد الحرف من أية وظيفة ، غير الوظيفة الغرافيكية ـ التشكيلية ، وحدها دون غيرها يبتعد بطريقة قطعية ، تحمل بعض لوحاته حافة ، عقلانية ، مهندسة جداً ، كأنها تمارين واختبارات ذهنية وعملية «علينا أن نكتشف فعلاً ، لا بالقول ، طاقات الحرف العربي التشكيلية علينا أن نفتح له مسالك جديدة للتعبير لغتنا تصلح تكوينا الشكلي لمثل هذه الاختبارات ، بعكس غيرها من اللغات المنحدرة من اللاتينية مثلاً»

لوحته لغة دون كلمة واحدة لوحته نسق لغوي دون حرف واحد تخطيطاته الحروفية بكماء لكنها تنتظم وفق خطر القراءة . نجا المهداوي يتخذ بذلك مكاناً لوحده في مسار التجربة الحروفية مكان على حدة ، يقع بين تجربتي سعيد عقل وحسين ماضي اللبنانيين في الحروفية ، أي بين العفوية التلقائية عند الأول ، والاختبار الذهني لتوليد تشكيلات جديدة من الحرف العربي عند الثاني .

حسونة المصباحي

الـــوحـــش والطـــائــــر

قصـــة

سه حلاه سه الكتابه
.هنالك ... سه بالحلم

امبرتو اكو : «اسم الوردة»

ذلك الحلم الغريب كان بداية كل ما حدث !

ما كنت أتصور أن أصبح في بضع ساعات غير الذي كنت ثلاثون سنة أمضيتها كلها في تلك المدينة الكئيبة. وأبداً لم أبتعد عنها كيلومتراً. حتى أصبحت أشعر بها فوق جسدي. كما لو كانت بداية حتى ما كنت أتصور أن تتغير حياتي فجأة. وبمرور تلك السنين فإنا منذ زمن طويل قد قتلت في نفسي الطموح والحلم والأمل وكل شيء. وأصبحت كمن يعيش خارج ذاته. أو كمن أجبر على السير إلى حيث لا يدري. وكنت أسير أحياناً وسط الجموع في الساحات الكئيبة. وأتأملها. وأتأمل نفسي. ثم أتساءل: لماذا لم أكن شيئاً آخر غير هذا الجسد الذي أصبح هزيلاً وخاوياً من البلادة. ومع الأيام لم أعد أميز بين الفرح والألم. ولا بين السعادة والشقاء. استوى كل شيء. وامتدت الحياة أمامي سهلاً ممتداً ينتهي إلى العدم. ومنذ زمن دربت نفسي على الأشياء التالية: أن أسلك نفس الطريق إلى الوظيفة صباحاً. ونفس الطريق من الحانة إلى البيت مساءً. وأن أذهب مرة واحدة إلى السينما. وأن أرتاد نفس الحانة — حانة الزنوج. وأن أنام مبكراً ليلة الاثنين. وأن أذهب إلى الحمام كل صباح أحد. وألا أفكر في الزواج. لأن رأسي يبقى دائماً في منتصف الشيء. وليس مهماً أن أتحدث عن طفولتي. فهي أيضاً كانت خاوية وحزينة. كانت عائلتي تسكن في حارة اليهود في تلك المدينة العتيقة. وفي الشتاء حين تنزل الأمطار. يقطر السقف. ونتحشر نحن الثلاثة — أبي وأمي وأنا — في ركن من الأركان. ونظل هكذا حتى الصباح.

كان أبي يعمل حمالاً في الميناء. ويعود سكران كل ليلة. ويضرب أمي ضرباً مبرحاً حتى ينتفخ وجهها. ويزرق عيناها. ثم يرتمي على الفراش مثل عدل ثقيل. ويأخذ في الشخير حتى الفجر. وأحياناً كان يشتد به الغضب فيضربني أنا أيضاً وهو يصرخ «يا ابن الكلب... طلعت محنشاً مثل أخوالك». ولم أكن أعرف أخوالي. غير أن الضرب كان يجعلني أحبهم وأهفو إلى معرفتهم. وكانت أمي إذا ما سألتها عنهم تدير رأسها ولا تجيب. وطول النهار كنت أجلس قرب النافذة الوحيدة. أتأمل عربات الخضر تجرّها بغال رمادية كئيبة. وبنات اليهود بأرديتهن الثقيلة. وحلاق الحي وهو يغازل امرأة تسكن الشقة المقابلة لبيتنا. وكان ريقي يسيل بغزارة حين أشم روائح الحمص ومرق سيقان البقر. وفي المدرسة كنت تلميذاً كسولاً. وكان المعلم يضربني بقسوة ويقول لي يا رأس البغل. وكان التلاميذ يضحكون حتى تحمر وجوههم. وفي الشارع يقرصون أذني ويقولون لي يا رأس الجحش. غير أني كنت أتحامل على نفسي آخر السنة. وأنجح. حتى إذا ما بلغت السنة الرابعة الاعدادية لم أعد أطيق وطردت بسبب ضعفي الفادح في جميع المواد. واشتد المرض بأبي بعد ذلك. وكان يبكي ويقول «عذبتك يا حليمة». وحليمة هي أمي. وكانت حليمة — أمي تقول له وهي تبكي أيضاً «لقد غفرت لك. فلا تعذب نفسك». وماتا معاً تقريباً. أبي في أواخر الخريف. وأمي بعده بشهرين. وأخذت أنا ألهث في الشوارع بحثاً عن عمل. وبعد أشهر عثرت على وظيفة في البريد. وها أنا فيها منذ عشر سنوات. ثم حدث فجأة ما لم يكن يخطر على بالي أبداً.

حلمت أني — وأنا ممدد في مكان ما خارج المدينة — أن كل المجاري تتجه نحوي. وتصب في جسدي. كل تلك المجاري الزرقاء والسوداء والصفراء المليئة بالفضلات. وبالفئران. والقطط الميتة. وبالمأكولات الفاسدة. والعلب والزجاجات المكسرة. وغير ذلك كلها راحت تتدفق بغزارة وقوة في داخلي. ولم أتحرك أنا. ولم يصبني اشمئزاز أو خوف. كنت أتأملها منبهراً. وهي تلج جسدي. وشيئاً فشيئاً أخذت أستطيل وأستطيل. وأتسع وأتسع. حتى تحولت إلى آفة من تلك الآفات السوداء التي يتحدث عنها الناس في الأساطير والخرافات. ونظرت حولي. فإذا نصف المدينة كله تحت قدمي. وإذا البنايات الضخمة تبدو في حجم علب الكبريت. وإذا الناس والسيارات في حجم النمل. وتحركت خطوة واحدة فإذا البنايات تتهاوى. وإذا ذلك النمل يتدافع مخبولاً في جميع الاتجاهات. وتحركت خطوة ثانية. فتهاوت بنايات أخرى. وعمت الفوضى. وإذا المدينة كلها في فزع ليس مثله فزع. وخيل إليّ أني أسمع أصواتاً. وأنيناً. وبكاء. غير أن ذلك لم يثر فيّ ولو شيئاً قليلاً من الشفقة. وبقسوة الحاقد رحت أدوس. وأحطم كل شيء. وأنا أقهقه ملتذاً ومنتصراً. وفي لحظات قليلة كان أكثر من نصف المدينة قد تحول إلى ركام! وأعتقد أنهم أتوا بجيوش كثيرة للتصدي إليّ إذ أني شاهدت وأنا أواصل سيري البطيء شرراً كثيراً

يتطاير في الفضاء. وعندما اقتربت من القصر الكبير الجاثم فوق
الربوة، أخذت عصافير حديدية تحوم فوقي، وهي تئز مثل الذباب،
وتلقي شرراً غزيراً. ومددت يدي وأمسكت عدداً كبيراً منها.
وكنت أعجنها بأصابعي، حتى تتحول الى كتل صغيرة أكاد لا أشعر
بها في كفي، ثم ألقي بها على الأرض، وأمضي في حال سبيلي.
كان القصر الكبير جاثماً فوق الربوة في كبرياء، وتأملته فاذا بي
أراه صغيراً رغم حدائقه الشاسعة، وأبوابه السبعة. وشاهدت حشداً
من النمل يتدافع لحمايته، وحوّمت فوقي تلك العصافير الحديدية
بأعداد هائلة، حتى انها حجبت السماء تماماً. وراح الشرر ينبعث
من جميع الاتجاهات. غير أني لم أشعر بشيء، ولا حتى بقرصة
صغيرة. كان القصر الكبير بين قدمي تماماً وحين لامسته باصبع
من أصابعي ترنّح مثل الرمانة الناضجة. ومن بين الشقوق رأيت
سيد القصر مكوماً من الرعب في مقعده الوثير. وبدا بشعاً مثل
كل الحشرات التي لا ترى الشمس، وانحنيت عليه حتى اقترب
وجهه من وجهي. وعندئذ رأيته يبكي، ويقول كلاماً غامضاً،
ويشير بيديه الى ذلك النمل المحتشد حول القصر. وأخذته بين
أصابعي، ورفعته. تأملته طويلاً، وهو ينتفض فزعاً، واستغربت
أن يكون سيّد القصر على مثل تلك الحالة من الخس والقبح
وكررت على أسناني من الغيظ، ثم ضغطت عليه، فتفتت جسده
مثل الورق الجاف، وتدفق منه دم أسود في لون القطران. وعندئذ
أخذت مياه المجاري تخرج مني حمراء في لون الدم. ورحت
أنحمص وأنحمص وأتضاءل وأتضاءل حتى استعدت حجمي الحقيقي

وبعد ذلك تغيّر المشهد تماماً. ورأيت نفسي في أرض قاحلة لا
شيء فيها غير الأشجار الميتة والطيور الجوارح. وكان ثمة رجال
شبه عراة مثل الهنود الحمر يضعون على رؤوسهم قبعات حديدية
يقودونني في صمت. وأذكر أني كنت أشعر بالعطش والخوف،
غير أني كنت عاجزاً عن الكلام. وفجأة وجدت نفسي محاطاً بأناس
شبه عراة هم أيضاً، وكانوا يمسكون سلطات ومداري وسكاكين
ضخمة، ويصرخون وعيونهم تتقد مثل الكلاب المصابة. «احرقوا
الخائن. احرقوا الخائن!». وكان صراخهم شبيهاً بنشيد وطني
وكانت هناك نار يرتفع لهيبها الى عنان السماء، ودفعني الرجال
ذوو القبعات الحديدية باتجاهها، وعندئذ عاد الي صوتي، فأخذت
أصرخ وأصرخ وأصرخ.

حين استيقظت كنت على وشك البول في فراشي، وريقي ناشف من
العطش، فجريت الى المرحاض. وبعد ذلك أفرغت زجاجة
ماء بكاملها في بطني. ثم جلست على الفراش وأخذت أفكر في ذلك
الحلم الغريب، وأصابني فزع شديد، وقلت لا بدّ أن أرويه في
الغد الى سالمة زميلتي في العمل، فهي خبيرة بأمور الأحلام، وهي
الوحيدة التي أطمئن اليها، وأفضي لها بأسرار حياتي دونما حرج.
وهي أيضاً في الثلاثين، ولم تتزوج بعد، وتعيش مع أمها العجوز
الصمّاء. وأعتقد أنها تحلم كثيراً، اذ أنها تروي لي كل يومين أو
ثلاثة حلماً جديداً، وتأخذ في تفسيره بدقة عجيبة. وكانت مغرمة
بأولياء الله الصالحين وكل يوم جمعة بعد الانتهاء من العمل، كانت
تطلب مني مرافقتها الى المدينة العتيقة لتشتري الشموع وأشياء
أخرى لها روائح قوية. وكانت لها عينان سوداوان واسعتان، غير
أن جسدها كان قد أصبح سميناً وقبيحاً بسبب انتظار عريس لم
يأت ولن يأتي والعيش مع عجوز صمّاء قاسية. وأحياناً كانت
تحزن، وتقول لي والدموع في عينيها. إن الحياة لا معنى لها،
وأنها مجرد كلمة جوفاء حقيرة. وكنت أحب عينيها، غير أني كنت
أشفق كلما شاهدتها تمشي قصيرة ومكورة، مثل كيس محشو
بأشياء غامضة. وقلت سأروي لها حلمي، فربما تجد له تفسيراً
وأمضيت بقية الليل وأنا مشتعل البال ومهووس بذلك الحلم المخيف
وفي الصباح جريت الى المكتب، وسألت عن سالمة، فقيل لي انها
مريضة، وانها لن تعود الى العمل الآ بعد أسبوع. وفكرت في
زيارتها في المساء، غير اني انتبهت الى ما يمكن أن يتهامس به
الناس وخاصة جيرانها. وفزعت فزعاً شديداً حين ورد الى ذهني
أنهم ربما يعتقدون أني خطيبها. وكان ذلك كافيا لكي أنقطع
عن التفكير في زيارتها

طول النهار بحثت عمّن يمكن أن أروي له حلمي وعثرت عليه بعد
تعب شديد. قلت سأرويه لعلي، فهو شاب لطيف، ومؤنس، ويتيم
مثلي. وقد سكرنا مرات عديدة في حانة الربوح، وفي آخر الشهر
كنت أدعوه دائماً الى مطعم مالطي ونسهر معاً حتى الصباح. وكان قد
حدّثني كثيراً عن حياته، وأعلمني أنه كان طالبا في الحقوق ثم
طرد بسبب أفكاره السياسية، وأنهم سجنوه أسبوعا كاملا، وضربوه
ضرباً مبرّحاً، وحرقوا أصابعه بالسجائر لكي يعترف. وكان حين
يتحدث في السياسة يخفض صوته، وتبدو عليه الرهبة. واعتاد أن
يحمل في جيب معطفه العسكري كتاباً حول الفقر والفقراء. وحين
يسكر كان يقرأ لي منه بعض الصفحات وهو يصرخ: «إنها
الحقيقة بعينها». وكنت أوافقه باشارة من رأسي تجنبا لأسئلته
والحقيقة أني لم أكن أفهم شيئا مما كان يقول. غير أنه ماذا يمكن
أن يفعل الوحيد مثلي في مدينة كئيبة؟! وفي المساء أسرعت الى
حانة الربوح، وفي دقائق قليلة شربت ثلاث زجاجات جعة. وعندئذ
أحسست بنشوة تنتشر في جسدي المرهق وتروي عروقي التي يبّسها
السهر والتفكير في الحلم المخيف. وكانت الحانة تعج بالموظفين
والحمّالين وماسحي الأحذية والصعاليك. وكانت أصواتهم تختلط
وتتداخل لتكوّن جلبة تضغط على القلب وتثقل الرأس. وجاء علي
بعد حوالي ساعة من الانتظار

قال لي إنه كان يشرب في حانة أخرى مع صديق قديم. ووضعت
يدي على كتفه أشعره بمدى شوقي الى رؤيته والتحدث اليه وقلت
للنادل: «هات اثنين لعلي.» وأعطاه النادل اثنين قذفهما في بطنه

«جموع الناس» ٥٠ × ٦٥ ـ الفنان ... من مجموعة ...

...ـه عجيبة . فنظر إلي نظرات البلهاء فقلت له أمس أخرس فتفرسها بنفس النظرة البلهاء . وبعد ذلك هدأ قليلاً وأرجعت غطاءه . وبلي بأكل الفول . فقلت له حاسبه ثم قلت له «سأرويك شيئاً مهماً يا علي» . فنظر إلي وقد أدرك في عينه الكسيرة بريق فضول . فقلت له «رأيت البارحة حلماً غريباً» . فبدت أن فضوله خبا . فقد عاد إلى صحن الفول غير عابئ بي . فقلت له «إنه حلم غريب . فكرت فيه جزءاً من الليل وكامل النهار . وأنا الآن أحمله كما لو كان عبئاً ثقيلاً» . فقال لي وهو يواصل بحشر الفول متظاهراً بالاستماع إلى «هات ... حلمك» . ووسط الأصوات المختلطة والحساب . ودخان السجائر والنعاس . حاولت أن أروي له حلمي بهدوء . ذاكراً كل التفاصيل . واصفاً الصغيرة والكبيرة . كمثل ممثل يتقمص دوراً يعجبه ... نفسي . والمكان الذي أنا فيه . والشخص الذي أتحدث إليه

وفي لحظة من اللحظات انتبهت إلى أني محاط بالفراغ وأني أتحدث إلى نفسي . فنظرت فإذا بعلي قد اختفى . فقلت ربما ذهب يتبول . وانتظرت أكثر من نصف ساعة . غير أنه لم يأت . وقلت فليذهب إلى الجحيم ما دام سافلاً مثل الآخرين . وخرجت من الحانة وأنا أشعر بارتياح لذيذ . وقلت سأنام الليلة نوماً عميقاً ولن أحلم وحين كنت أشتري جريدة وعلبة سجائر رأيت الشرطة تهاجم الحانة في عنف وقسوة . وحمدت الله على أني أنقذت نفسي من تلك الكبسة . وإلا كانوا أتعبوني بالأسئلة وحرموني من تلك النشوة اللذيذة . وواصلت سيري باتجاه البيت . وفي مدخل الحي اعترضني

الصبي «عافروس» وهو يسكن الشقة المواجهة لشقتي ، ويبيع الفول والحمص في الحانات مساء ، وفي النهار يذهب إلى المدرسة وقد أطلق عليه سكان الحي هذا الاسم بعد مشاهدتهم مسلسلاً تلفزيونياً . وحين رآني وضع سطله على الأرض وصاح : «أنت هنا ؟!»

ـ «وأين تريدني أن أكون ؟»

اقترب مني . وبدا في العتمة بقبعته التي تغطي نصف جبينه شبحاً خفافيشياً . ورأيته يلتفت إلى الوراء في حذر شديد ، ثم قال لي بصوت خافت ومرتعب

ـ إنهم يبحثون عنك !

ـ من ؟

ـ الشرطة

ـ الشرطة ؟!

ـ نعم الشرطة . لقد داهموا العمارة منذ أكثر من نصف ساعة وخلعوا باب شقتك وألقوا «بأدباشك» في المدارج وفتشوا كل الشقق بحثاً عنك وهم ينتشرون الآن في الحي بأسره

وامتلأت ركبتاي بشيء يشبه الماء ، فلم أستطع أن أتحرك ، وانعقد لساني من الدهشة ، وسرى الرعب في مفاصلي وحرق حلقي وقرص أمعائي . ونظرت إلى «عافروش» ، فبدا لي وكأنه عنصر من عناصر ذلك الحلم المرعب الذي عشته الليلة الماضية . وفجأة قام بيني وبينه ضباب ، فلم أعد أراه ، غير أني سمعته يقول «لقد ضربوا الناس ودفعوا النساء والأطفال على الأرض ، وقالوا إنك مجرم خطير

حموع الناس ، وقد أصابها التمرق ، ٥٠ × ٦٥ سم . للفنان جيردس ، عن مجلده «مراكش»

تنوي مداهمه القصر الكبير وانك . » ولم أعد أسمع سيئاً نعد دلك

تحركت متعداً ، وتهت في الشوارع لا أدري أين أذهب ، وأين أحتمي . واشتد الصجيج في رأسي ، وداهمني الهول والاسهال وبحثت عن مكان مظلم أو عن مقهى أو مسجد ، غير أني لم أعثر على شيء ، وبدت لي المدينة وكأنها عريبه عني تماماً ، وأنه لم يسبق لي أن رأيتها . وبعد لأي وجدت نفسي في حديقة صغيره وفي أحد أركانها المظلمة تخلصت من الهول والاسهال ومن جديد تهت في الشوارع . وبحثت في داكرتي عن مكان آمن يمكن أن آوي اليه . غير أني لم أعثر على شيء ، فلقد تلاشت جغرافيا المدينة تماماً ، ولم يبق لها أثر في دماغي . وظللت أسير وأسير حتى وجدت نفسي في شارع كبير وعريض يمتلىء بالناس والسيارات والشرطة وأصابني الهلع ، فاصطدمت بعمود كهربائي ، والتفت اليّ المارة ، وثمة عجوز نظرت إليّ باشمئزاز ، ثم بصقت على الأرض غير أني تداركت أمري واستطعت أن أبتعد دون اثارة انتباه الشرطة ومن جديد وجدت نفسي في شوارع معتمة وضيّقة . وواصلت سيري وأنا أشعر برغبة في البكاء . بكاء المطارد والضائع والمقهور . وقذفت بي الشوارع الى أطراف المدينة . وعندئذ خف رعبي قليلاً ، وراودتني فكرة الهروب باتجاه الأحراش والجبال . غير أني وأنا ألملم شتات أفكاري التي بعثرها الهلع ، رأيت شرطيين يوقفان المارّة ، ويطالبان أوراق الهوية . تراجعت الى الوراء ، وقررت أن أعود من جديد الى الشوارع الضيقة والمعتمة ولكن فجأة داهمت سيارة سوداء المكان .

وبسرعة عجيبة انتشر رجال الشرطة بأسلحتهم وهراواتهم وسدّوا جميع المداخل وعلى مدى لحظات فكرت في الاستسلام لانهاء دلك العذاب غير أني وأنا على تلك الحالة من الاضطراب واليأس شاهدت بيتاً موحشاً تحيط به الأشجار . وكانت احدى نوافذه مفتوحة . قلت فلأجرّب حظي وأغامر ما دام لم يعد هناك خلاص وببطء رحت أتقدم من النافذة نظرت في جميع الاتجاهات ثم وثبت

الفتاة التي وجدتها أمامي أذهلتني أكثر من الحلم وأكثر من انتباه الشرطة لي بالتفكير في مداهمة القصر الكبير كانت واقفة قرب الفراش عارية تماماً لعلها خرجت للتوّ من الحمام . فقد كانت قطرات الماء تلمع فوق جسدها المتوهج وقلت يا ملائكة السماء، أغيثيني . أإنس هي أم جان ؟ ! وظلت هي في موضعها لا تتحرك ولا علامة من علامات الاستغراب أو الفزع على وجهها . فكأنما دخل عليها عصفوراً أو فراش كانت لا مبالية وبريئة ومطمئنة وبدا كل دلك واضحاً في انفراج شفتيها الممتلئتين

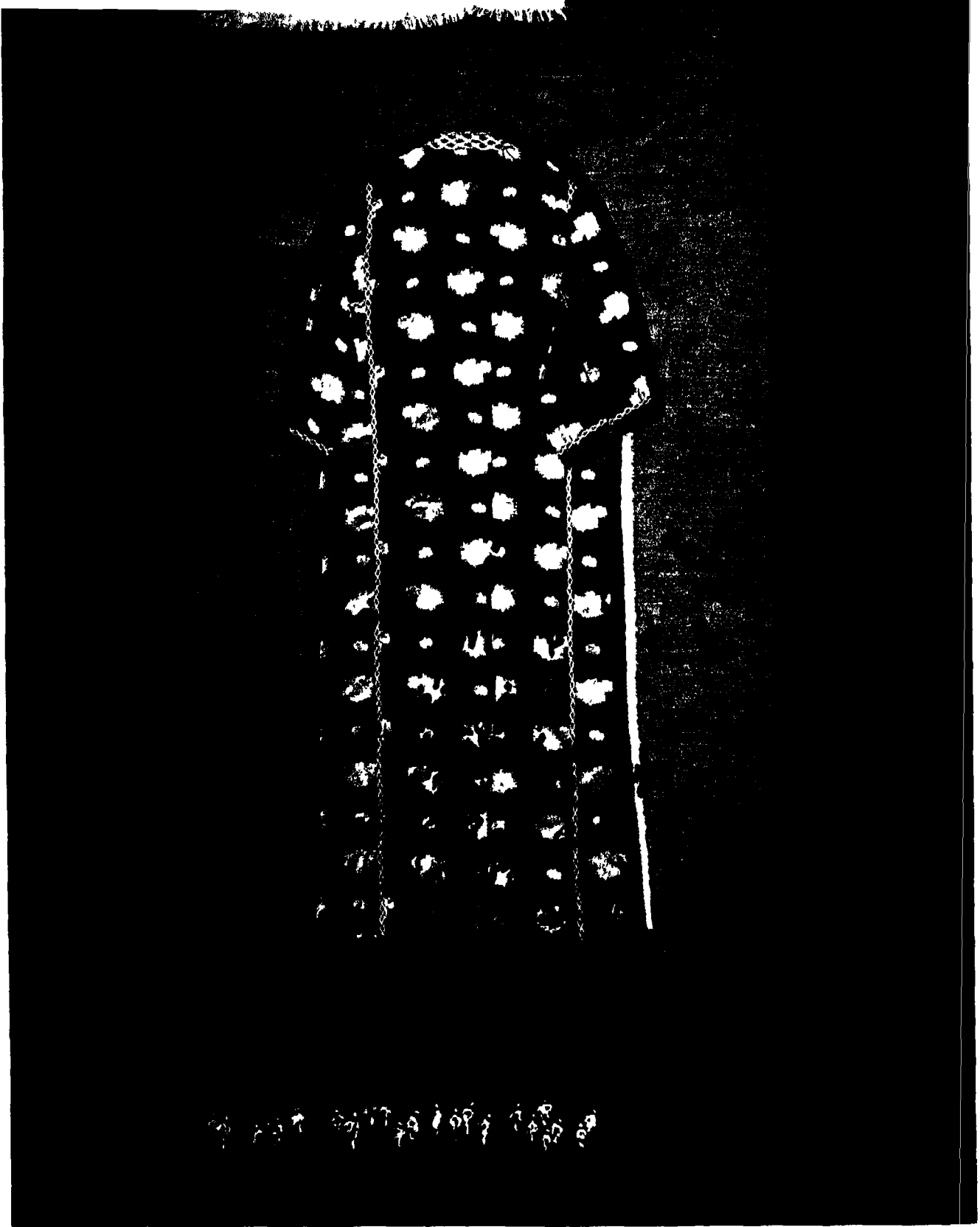
وفي لحظة ما أفقت من ذهولي وتذكرت أنه علي أن أهددها حتى لا تصرخ أو تستنجد بأحد أخرجت موسى صغيرا أخفيه دائماً في جيبي ، واشهرته في وجهها ، فلم تتحرك ، ولم تبد اهتماماً لتهديدي ، وخيل الي أنها ابتسمت ابتسامة ساحرة . ثم رأيتها تمد يدها وبهدوء استلّت الموسى ثم ألقته من النافذة

ـ ماذا تريد ؟

قلت : إنهم يطاردونني .
قالت : من ؟
قلت : الشرطة . لقد اتهموني منذ ساعات بأني أعدّ هجوماً على القصر الكبير ، غير أنه كان مجرّد حلم ! صدقني كان مجرد حلم رويته لصديق كنت أعتقد أنه مخلص وكنت أدعوه دائماً الى مطعم مالطي آخر الشهر .
قالت : اه هو أنت الذي أذاعوا حولك بيانا منذ ساعة في الراديو ، وأعلنوا انهم سيمنحون جائزة هامة لمن يقبض عليك .
قلت : انا بريء . صدّقيني إنه مجرّد حلم . أنا انسان بسيط لا أفكر في مثل هذه الأمور ابدا . وكيف يجرأ موظف بسيط مثلي في دائرة البريد على مداهمة القصر الكبير ؟!

وعندئذ سمعت خطوات ثقيلة تنزل الدرج ثم صوتا ينادي من خلف أقمشة المنسوجة والأصباغ :
- ثمة احد معك يا مريم ؟
- لا أحد يا ابي .
- خيّل لي انك تتحدثين الى احد .
- انا اقرأ مسرحية .

وعادت الخطوات تصعد الدرج مصحوبة بسعال حاد . وابتسمت مريم كطفلة تخفي خجلها من خجله ثم قالت : « انه ابي . ولكن لا تخف انه لا يدخل غرفتي مطلقا » . وصمتت قليلا قبل ان تضيف : « حين سمعت البيان في الراديو تصورتك مختلفا تماما » . ونظرت اليها . كانت لا تزال عابثة تحدق الى الامام متحدية ولا مبالية .
- كنت تصورتك شبيها بأبطال الافلام . ضخما وعريض الصدر وحاد النظرة . » واغمضت عينيها كأنما تستعيد تلك الصورة ، فأحسست انها ابتعدت عني . وذهبت في عالم آخر . واشتدّ بي الخوف وأنا اتأمل في المرآة المواجهة بدلتي الرمادية القذرة ، وحذائي الملطخ بالوحل ، ووجهي الذي حفره الهلع والالم . وشممت رائحتي فاذا بها شبيهة برائحة اللحم الفاسد بسبب الهول والحمى . وفي تلك اللحظة تمنيت لو لم احلم أبدا .
وعادت هي تقول : « في الراديو كان صوت المذيع يرتعش من الرعب ، وهو يتحدث عنك . حتى لكأنك قادر على سحقهم جميعا » . ثم أخذت تنظر الي بشيء من الشفقة : « يا لهم من مجانين . كيف تصوروا انك قادر على مداهمة القصر الكبير ؟ إنك غير قادر حتى على سحق ذبابة » . وازداد احساسي بالخوف فانكمش جسدي مثل شرنقة الشموس . واشتد طعم المرارة في فمي . ولحظات لم تتكلم ولم نتكلم . في الخارج كانت احذية الجنود والشرطة تضرب الأرض في عنف وغيظ . ومن المدينة بأسرها كانت تتصاعد همهمة تنم عن الفزع الكبير . وقلت في نفسي لو صرت حتى شعاء سالمة لما كنت الآن في الوحل حتى قمة رأسي . وقالت مريم « تعـــال » فتبعتها . أدخلتني الحمام وأعطتني بيجاما زرقاء ، وقالت لي « إغتسل وبعد ذلك سنرى » .

وأنا مستسلم للماء الساخن سمعتها تغني أغنية عن الورد والحب . وفكرت في أني ربما أعيش حلماً آخر . وأحسست أن صوتها يمتزج بالماء الساخن ويلج جسدي هادئاً ودافئاً ، ويأخذني بعيداً عن الخوف والألم والشرطة . وعندما انتهيت وجدتها ممتدة على الفراش . وقد لفت جسدها في مـــــــدل أحمر صاعق من إغرائها وجمالها . وجلست في مواجهتها تماماً ، وعندئذ تمكنت من أن أتأمل الغرفة بوضوح تام . كانت هناك كتب كثيرة ، وفي أحد الأركان طاولة ثبتت عليها جهاز «هاي فاي» متكامل : فيديو ، راديو ، تلفزيون ، وغراموفون . وفوق الفراش صورة ضخمة لشارلي شابلن ، وتحتها امرأة في الخمسين تقريباً . على صدرها وردة ، وعلى وجهها بريق النعمة والترف . وقالت مريم : «أحب شارلي شابلن وأمي . شابلن لأنه يضحكني ويبكيني في نفس الوقت ، وأمي لأنها علمتني أن أحب الآخرين حتى ولو أساؤوا الي» . وراحت تحدثني عن أمها . وكيف أنها توفيت منذ سنة بالسكتة القلبية بين الصالون والمطبخ . وكيف أن موتها هدّأباها وصيّره شيخاً . واستمعت اليها مبدياً تأثراً شديداً . واضطرت أن تسألني عن نفسي وعن عائلتي غير أنها لم تفعل . ربما لأنها أدركت وحدها ودونما عناء من خلال علامات وجهي أني عشت طفولة بائسة في حارة اليهود وأن أبي كان يضربني الى حدّ الاعماء وأني كنت تلميذاً غبياً كسولاً وأني الآن مجرد موظف بائس ينتهي راتبه في منتصف الشهر . وبعد لحظات من التفكير العميق سألتني : «ماذا أنت فاعل الآن ؟» وحركت أنا يدي دليل العجز والحيرة دون أن أتفوه بكلمة . مضت وراحت تروح وتجيء أمامي صامتة مقطبة الجبين ثم سمعتها تقول : « الطريقة الوحيدة هي أن تتنكر في زي امرأة وتمرّ أمامهم عند الفجر وتتجه نحو الجبال . وبعد ذلك يمكنك أن تتدبـر أمرك . المهرّبون كثيرون هناك على الحدود .» ثم فتحت الخزانة وأعطتني شعراً مستعاراً وزي امرأة في مثل سنّي وأدخلتني بيت الاستحمام من جديد . غيّرت ووقفت أمامها . انفجرت ضاحكة تماماً مثل صبيّة ترى مهرّجاً لأول مرة . ونظرت أنا الى المرآة فوجدت نفسي شبيهاً بقارئات الكف اللائي يجُبن الشوارع طول النهار . وأخذت أضحك عالياً أنا أيضاً ، وكأن أحداً يدغدغني . ولمدة لحظات ظللنا نتلوى من الضحك . وشعرت أنا براحة لم أعتدها من قبل في حياتي . وخفّ جسدي كما لو أن حملاً ثقيلاً أزيح عنه . وامتلأت بشجاعة غريبة ، وبدا أن كل ما حدث لي في نهاية ذلك اليوم سخيفاً وتافهاً وأني قادر على سحقهم جميعاً كما قالت مريم . وقلت في نفسي الى الجحيم أولئك الأوباش بأزيائهم الرمادية وهراواتهم وأسلحتهم وسياراتهم السوداء . طول حياتي وأنا أمشي منحني الظهر ذليلاً وخائفاً . والآن جاءت لحظة إثبات

مدحل العالم (بوابة العالم) ، ٢٤٠ × ١١٠ سم ، من رسم حيردس

حاليري بيرمد تيل يعيش هر ڤرر حيردس في مراكش مد الستيات . وموصوعه الأساسي هو «حماهير الناس» كما يراها في المعرب العربي

الرجولة . وكأنما فهمت مريم ما يجول في ذهني إذ أنها قالت لي : «هكذا أريدك . شجاعاً ومبسوط الأسارير . إنك جميل حين تضحك» وأخجلني ذلك فطأطأت رأسي متحاشياً النظر اليها . ارتمت من جديد على الفراش ساقاها الى الوسادة . ووجهها الي . وقالت «الآن عليك أن تمشي مثل امرأة» . وفي البداية بدت لي العملية صعبة الى أبعد حدّ . وكنت أحياناً أداري حرجي بالضحك والسخرية من نفسي . وكانت هي تضحك حتى تدمع عيناها عندما أقوم ببعض الحركات . واستمرّت عملية التدريب وقتاً طويلاً . وحين انتهينا كان الفجر قد بدأ يزيح الظلمة عن النوافذ . ولاحت لنا الأشجار شبيهة بأشباح ضخمة . وجاءت مريم بحقيبة . وضعت فيها مأكولات وألبسة وسجائر ثم قالت لي : «حان وقت رحيلك . أرجو أن تجتاز الحدود بسلامة» . أمسكت بيديها ورحت أتأمل وجهها الملائكي . كنت أريد أن أبكي على صدرها . وأن أقول لها إنك أنت المخلوقة الوحيدة التي أشعرتني بالحياة والفرح والأمل . غير أني أحسست أن الكلمات لن تعني شيئاً في تلك اللحظة . واكتفيت بتقبيل جبينها ثم مضيت .

كانت السيارات السوداء لا تزال رابضة في الساحة . وكان رجال الشرطة يسدّون المداخل شاهرين أسلحتهم وهراواتهم . غير أن الصمت كان شاملاً . فلا حركة ولا صوت . كل شيء هامد وساكن حتى أني تصوّرت أنهم ينامون واقفين . ولكي أعدم كل شيء من حولي . وأتخلص من اضطرابي وخوفي . رحت أفكر في مريم . وهي تضحك أو وهي تقف عارية ومتحدية ولا مبالية . وتجاوزت الساحة دون أن يكلمني أو يوقفني أحد . ورحت أبتعد شيئاً فشيئاً حتى توغلت تماماً في البريّة . ولم أعد أرى الشرطة والسيارات السوداء . وعندئذ كدت أصرخ من الفرح . ومنتشياً بذلك الانتصار . رحت أتأمل ألوان الفجر هناك على الروابي والجبال . التي مع الأحمر والأصفر مع البنفسجي والأبيض اللبني مع الرمادي الكئيب . كان الهواء عليلاً والسماء صافية . وثمة طيور تغني وأخرى تطير في الفضاء سعيدة باستقبال نهار جديد .

وشعرت لأول مرة أن المدينة جميلة وأني لم أرها أبداً كذلك من قبل وفي مثل ذلك الوقت . كنت دائماً أراها من خلال الباصات المزدحمة . والحانات القذرة . والشوارع المعتمة . والمراحيض . والموظفين العابسي الوجوه . والشرطة القساة . والأغاني الرديئة . وقارئات الكف الموشمات الوجوه . ركام فوق ركام الى حد التعفّن .

عند سفح الربوة وقفت أتأملها وهي تبرز شيئاً فشيئاً في ضوء النهار الطالع . وشعرت أني أحبها وأني تركت فيها ذكريات ثلاثين سنة من حياتي . وأني لن أتحمل فراقها الى الأبد . ثم بدأت أصعد في اتجاه قمة الربوة الصغيرة . بعد ذلك تبدأ الوهاد السحيقة والغابات الكثيفة والجبال الوعرة . مسيرة يوم حسب معلوماتي الجغرافية قبل أن أبلغ الحدود الغربية . بعد ذلك سأتدبر أمري كما قالت مريم . وفجأة شعرت أن الأشجار تتحرك كلها . وحدثت جلبة كبيرة من حولي . وتخيلت أنها طيور أو حيوانات جفلة أزعجها وجودي في مثل ذلك الوقت . غير أني رأيت بعض الرؤوس الضخمة تبرز هنا وهناك . ولم ألبث أن وجدت نفسي مطوقاً بالعسكر والشرطة والناس كانوا يحملون هراوات وفؤوساً ومذاري وأسلحة من جميع الأشكال والأنواع . وكانت وجوههم عابسة تقطر حقداً وغيظاً . ووقفت في مكاني أنتظرهم . بعد حين سيفجرون دماغي . وسأتحول الى كتلة من العظام المهشمة والدم . تقدموا بخطوات بطيئة وثقيلة كأن الحديد في أقدامهم . وحين لم تعد تفصلني عنهم سوى بعض الأمتار . صرخت صرخة عظمى . ثم شعرت أني أرتفع في الفضاء . ونظرت فإذا أنا طائر رمادي ضخم . وأصيبوا هم بالهلع والدهشة . فوقفوا ينظرون اليّ فاغري الأفواه .

ضربت الفضاء بجناحي وحلقت فوقهم . لكنهم ظلوا جامدين كالأصنام . وبعد حين رأيتهم وقد تحوّلوا الى كتلة سوداء صغيرة ورأيت المدينة في حجم علبة الكبريت . ضربت الفضاء بجناحي مرة أخرى . ثم أخذت أرتفع وأرتفع حتى ذاب كل شيء في زرقة الكون اللامتناهية .

ولد حسونة المصباحي في ريف القيروان في ٣ تشرين الثاني/أكتوبر ١٩٥٠ . زاول تعلمه الابتدائي في قريته والثانوي في تونس العاصمة . ثم انتسب للجامعة التونسية ـ قسم الآداب العربية ـ سنة ١٩٧٠ . غير أنه غادرها سنة ١٩٧٣ . قام برحلة خلال أواخر سنة ١٩٧٣ الى بلدان المشرق العربي : لبنان . سوريا . العراق أثرت كثيراً في تكوينه الفكري والأدبي . عمل لمدة ثلاث سنوات (١٩٧٤ - ١٩٧٧) مدرّساً في المعاهد الثانوية . اشتغل في فرقة مسرحية لمدة سنة (١٩٧٨ - ١٩٧٩) . ومنذ ١٩٨٠ يعمل صحفياً في عدة صحف ومجلات عربية في باريس ولندن وتونس .

عالم المصباحي هو عالم الريف التونسي والفلاحين الفقراء الذين تقاسم معهم قسوة البؤس خلال الطفولة . وهو يحب الغناء البدوي : غناء الحصاد والأعراس والموت . كما أنه مشدود الى قريته والى أمه والى أشجار الزيتون في سهول القيروان .

أصدر مجموعة قصصية واحدة عنوانها «حكاية جنون ابنة عمي هنية» ، وتصدر مجموعته الثانية في أواخر ١٩٨٥ .

شلندورف (يمين) وجونتر حراس (شمال) وبينهما داڤيد بينت ، ممثل دور «أوسكار»

نويهاوس / شلندورف

التاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري

جونتر جراس : الطبلـــة الصفيـــح

المؤلـــف

ولد «حونتر حراس» عام ١٩٢٧ بمدينة «داسك»* على الحدود بين بولندا وألمانيا ، لأسرة من البورجوازية الصغيرة ، وهي أسرة مزدوجة من حيث الأصل كالكثير من أسر المدينة . الأب من أصل ألماني يملك محلاً صغيراً . أما الأم فمن «الكاشوبيين» ، وهي سلالة سلاڤيـــة قديمة كانت لها لغتها الخاصة .

التحق جونتر حراس بالمدرسة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٤ ، وفي العاشرة من عمره انضم الى منظمة «أشبال هتلر» ، وفي الرابعة عشرة الى منظمة «شباب هتلر» وجُنّد عام ١٩٤٤ ، واشترك في الحرب في عامها الأخير ، وجرح ثم وقع في أسر الأمريكيين .

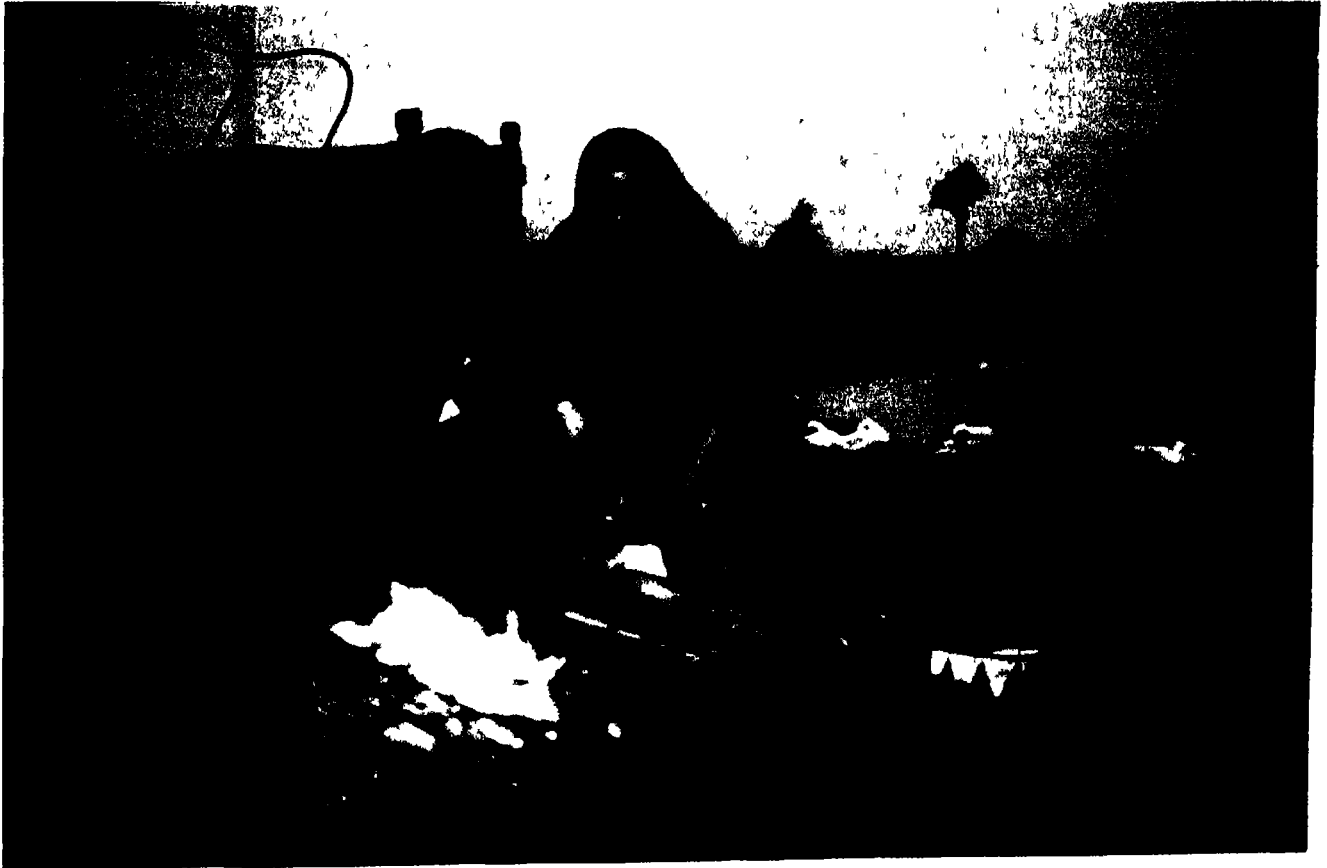
وحين يعود جراس بذاكرته لهذه الفترة يقول . «لقد اعتقدت حتى النهاية أننا نحارب عن حق» وبعد اطلاق سراحه عام ١٩٤٦ بدأ بمراجعة ما كان ، وإدراك ما أصابه في طفولته وشبابه الأول ، وما ارتكبه الرايخ الثالث من جرائم ضد الشعوب المجاورة .

في البداية اشتغل جراس عاملاً زراعياً ثم عاملاً بالمناجم ويقول : «تعلمت في هذه الفترة أن أعيش دون أيديولوجية ، وبدأت صلاتي بممثلي الحزب الاشتراكي الديمقراطي . اكتشفت أنهم لا يعدون بمملكة الله على الأرض ، وانما يستهدفون أشياء بسيطة ملموسة»

تعلم جراس عام ١٩٤٧ مهنة النحت ، والتحق عام ١٩٤٩ بأكاديمية الفنون في «دوسلدورف» وتخصص في فرع «النحت» . مارس في هذه الفترة كتابة الشعر ، وتأثر «بالوجودية» التي كانت موضة العصر ، وبدأ في خريف عام ١٩٥٢ قصيدة طويلة عن شاب «وجودي» مهنته «بنّاء» ، ويعيش في «مجتمع الرخاء» ، ولكنه يعاني من الرخاء ، ومن ثم يشيد لنفسه عموداً في وسط مدينة صغيرة ويقيد نفسه الى هذا العمود ، وبمرور الزمن يتحول في أعين الناس الى قديس .

كانت هذه هي البداية ، ولكنه سرعان ما تبين أن هذه الشخصية

△ أوسكار كجنين . لحظة رؤية العالم ينظر الى الكاميرا

▽ أوسكار تغطيه ثياب جدته ينظر الى نار الحطب في الحقل

(في الأعلى) : أوسكار وطبلته

(في الوسط) أوسكار يصرخ بصوته الصاعق ويتشبث بطبلته . وفي المنظر أنجس وألفريد ماتسرات وجان برونسكي

(في الأسفل) أوسكار يقرع طبلته من برج الكنيسة ويحطم بموجات صوته زجاج نوافذ وواجهات المباني المحيطة احتجاجاً على ما يحدث حوله . وإن عجز عن فهم ما يحدث ◁

شديدة الشات تنقصها الديناميه ، فبدأ في البحث عن شخصية حركية ، وخلال هذه المرحلة رأى طفلاً في مقهى في نحو الثالثة من عمره يحمل «طبلة» ، ويتحرك صائعاً بين الموائد ، ولاحظ أن هذا الطفل يتجاهل أيضاً عالم الكبار . وهكذا نبعت في ذهنه فكرة روايته «الطبلة الصفيح»

تزوج جونتر جراس عام ١٩٥٤ راقصة الباليه السويسرية «آنا شفارتز» ، وما بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ ألف روايته «الطبلة الصفيح» ، وقد عاش هذه الأعوام في باريس على دخل طفيف يأتيه من ناشر ألماني وفي مطلع عام ١٩٥٨ قام برحلة الى مدينة ميلاده «دانسك» لتحقيق بعض الأحداث ولتحري مجرى القتال بين المؤيدين للرايخ الألماني والمؤيدين لبولندا وعملية اقتحام دار البريد البولندي في مطلع الحرب في سبتمبر ١٩٣٩ تجول جراس خلال المدينة ،أعاد اكتشاف طرقها ومبانيها كما عرفها خلال نشأته الأولى ، على الرغم مما أصابها من دمار وتغيير

كان هدف جراس أن يعرض «المضمون الخيالي» لقصته في اطار واقعي دقيق ، وان يراوح بين المستويين الواقعي والخيالي ، ومن ثم حاول خلال الرحلة أن يلتقي ببعض أولئك الذين اشتركوا في معركة البريد المذكوره ،استطاعوا الافلات من الحصار

نال جراس بهذه الروايه شهره واسعه ، فقد ترجمت لأغلب لغات العالم ، واعتبرها النقاد - على الرغم من التضارب الشديد في تقييمها - من روايات الأدب العالمي ، وفي الأعوام التالية تتابعت مؤلفات جراس ثلاثية دانسك **الطبلة الصفيح (١٩٥٩) ، القط والفأر (١٩٦١) ، أعوام الكلاب (١٩٦٣) ، ثم مخدر موضعي (١٩٦٩) ومن مذكرات قوقعة (١٩٧٢) ، وسمك موسى (١٩٧٧) ، لقاء في تلجاتي (١٩٧٩)**

على أن شهرة جونتر جراس هي شهرة روايته الأولى «الطبلة الصفيح» .

الطبلــة الصفيـــح

الشخصية المحورية في الرواية هي القزم «أوسكار ماتسرات» وهو نزيل مصحة عقلية ، يكتب مذكراته بين عامي ١٩٥٢ و١٩٥٤ . تتسلسل الأحداث على هذا المستوى في تتابع تاريخي واضح ويقص علينا الراوي على هذا المستوى قصته مع مجتمع ما بعد الحرب ، ذلك المجتمع الذي ما أن انتهت الحرب حتى اندفع يعيد البناء ، وانغمس في السعي الى الثراء والاقتناء والاستهلاك . أما الماضي القريب فقد استعان عليه بالنفي من دائرة الوعي والحديث ، وكأنه كابوس ثقيل فحسب ، رفض هذا المجتمع استعادة ما كان من أحداث مفزعة وما شارك فيه ، وغلف الماضي بالكبت التام أو بالذكريات الساترة المزيفة يرى «أوسكار» هذا المجتمع الجديد كمظهر آخر للقديم ، ويخيم على روايته على هذا المستوى الشعور بالسأم والاجهاد واللامعنى

وعلى مستوى آخر يعود بنا الراوي الى قصة آبائه ، وقصة ميلاده ، ونشأته ، ومجرى حياته في ظل النازية والحرب وفي النهاية يلتقي المستويان ، وذلك في عيد ميلاد أوسكار الثلاثين

نفى جراس عن حق أنه يكتب سيرة ذاتية . كما ذهب بعض النقاد الاصح انه يكتب سيره تاريخية ساخرة بمعنى انه يحـــاول رؤية التاريخ من منظور حياة شديده الخصوصية ، من منظور ذلك القزم المسمى «أوسكار ماتسرات» ولكن القصية أكثر تعقيداً ، «فأوسكار» ذاته عاجز عن الالمام بذلك الواقع الذي يعايشه ، هو رافض له ومتمرد عليه ، وهو في نفس الآن مرآة مشوهة أو مكسرة لذلك الواقع وفي النهايه هو شخصية فنية مصطنعة

يولد الأطفال كي ينموا ، وهم يعيشون طفولتهم متطلعين الى عالم الكبار ، ولكن «أوسكار» يولد في زمن وعالم غريب ، ومن البداية يملك من العقل ما يدفعه الى رفض النمو

يولد «أوسكار» في أول سبتمبر ١٩٢٤ ، وفي اليوم السادس من ميلاده يحصل على هدية غريبة ، ألا وهي طبلة من الصفيح ، وفي عامه الثالث يقرر التوقف عن النمو معبراً عن رفضه اقتفاء طريق الحياة المألوف من حوله ، وحتى عام ١٩٤٥ لا يرى العالم إلا من منظور قزم يبلغ من الطول ٩٤ سم

وتنتهي به طفولته الأولى الى طفولة جديدة في الثلاثين من عمره كنزيل بمصحة للأمراض العقلية ومن البداية الى النهاية تصاحبه الطبلة الصفيح التي لا يكف عن قرعها . في البداية يقرعها معبراً عن غضبه ، وفي النهاية يقرعها من أجل استرجاع الماضي .

وهكذا يتداخل الماضي في الحاضر ، ويتسرب الحاضر الى الماضي . فأوسكار هو ذلك «الطفل» المتأمل المختل نزيل المصحة ، الذي يدون قصته عن طريق التداعي ، دون منطق واضح ، وهو ذلك

(*) لمدينه دانسك تاريخ حافل ، فقد انتسبت على مر التاريخ لاكثر من دولة في فتره «لبولندا» ، وفي فترة تالية الى «بروسيا» ، وفي فترة ثالثه كانت «مدينه حرة» بعد هزيمه نابليون عام ١٨١٤ اصبحت «لبروسيا» ، وبعد الحرب العالمية الأولى تحولت بقرار من عصبة الامم الى «مدينه حرة» ، ثم ضمها الرايخ الألماني مع بدايات الحرب العالميه الثانيه في ١٩٣٩/٩/١ الى أرضه ، وبانتهاء الحرب وتغير الحدود الدولية أصبحت مدينه بولندية تحمل اسم «جدانسك» ، وذلك بعد هجرة الألمان منها الى الغرب كان سكان دانسك خليطاً من البولنديين والالمان ، وخاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين ، وقد تعرضت المدينة للدمار اكثر من مرة وخاصة في نهاية الحرب العالميه الثانيه

ودانسك ميناء هام يطل على بحر البلطيق ، وفي فتره ما بين الحربين كانت موضع نزاع دائم بين بولندا والرايخ الألماني ، وحاولت كل من الدولتين أن تطور المدينة وفقاً لمصالح كل منها ، وانعكس ذلك على التكوين الاقتصادي والسياسي للمدينة

أحس تنظر في هلع الى المرآة

«الغول» المسجون في قمقم «طفل» الذي يعيش الأحداث مباشرة ، ولا يعرف أكثر مما يرى . هو سيد ومسود ، فاعل ومفعول به . وهو تارة يتحدث بضمير المخاطب وتارة أخرى بضمير الغائب .

لا يلتزم المؤلف بأسلوب روائي واحد ، وإنما يستعين بشتى الأساليب والحيل ، وتتتابع الأحداث كمزيج سريالي غريب ، كشذرات ووقائع ومشاهد حسية شديدة الوقع ، وفي صورة رُؤىً وأخيلة ، دون أن نستطيع دائماً أن نتبين الحد الفاصل بينها

يقول جراس إنه كان يواجه بأسلوبه هذا الطابع العام لأدب ما بعد الحرب ، الذي كان يقتفي أثر فرانز كفكا ويتحدث دون بُعد زماني ومكاني

ينفي «أوسكار» عن نفسه شعور الكآبة الوجودي الذي عم تلك الفترة ، على أنه يواجه هذا الاتجاه الوجودي بفرديته الشاذة ، فهو يقول على سبيل المثال .

«قيل لي إنه من الأفضل والأعقل أن يؤكد الانسان في البداية بأن زمان الأبطال قد انتهى . فقد ضاعت الشخصية الانسانية وانقرضت . قد انتهى عصر الشخصية ، وأصبح الانسان وحيداً ، وفقد حقه في التمتع بفرديته . قد تحول الانسان الى جموع تعاني من الوحدة ، بلا اسم وبلا بطولة .»

«وقد يكون هذا حقاً ، ولكن بالنسبة لي ، وبالنسبة لممرضي برونو أريد أن أؤكد أننا أبطال . أيا كانت الصداقة التي تربطنا أو الوحدة التي نعاني منها ، فلسنا جموعاً بلا اسم أو بطولة»

وبالرغم من ذلك تحتل «الطبلة والصفيح» مكان الصدارة ، وكثيراً ما تحدد وجهة النظر أو زاوية الرؤيا . وبهذا المعنى يقول «أوسكار» لممرضه في المستشفى «نعم يا برونو ، سوف أملي فصلاً هادئاً على طبلتي ، وإن كان موضوع الفصل الثاني يتطلب فرقة كاملة من العازفين الصاخبين المتوحشين»

يراجع «أوسكار» ماضي أسرته ، ويستحضر أمام عينيه جده «كوليتشك» وهو يصاحب جدته «آنا» في حقل للبطاطس ، وتنجب جدته على الأثر ابنتها «احسن» والدة «اوسكار» . وتتزوج «احسن» بائع الخردوات «ألفريد ماتسرات» ، على أن لها من البداية خليلاً هو «جان برونسكي» ، من جانب زوج غليظ محدود الآفاق ، لا يعي ما يجيش بنفس زوجته ، ولا ترق عواطفه إلا حين يقف في المطبخ ليطهي الطعام ، ومن جانب آخر عاشق رومانسي لا يصلح زوجاً لها ، وهي تحتاج الاثنين ، وكلاهما يؤدي دوره راضياً أو غير راض ، هناك شيء أشبه بسلام متوتر يربط الثلاثة ، قد يجتمعون للعب الورق ، ولكن سرعان ما يفرقهما اختلاف الأهواء . هكذا ينقل

العريف ماتسرات ينظر الى صورة هتلر التي انتزعها من الحائط بعد أن أصبحت الهزيمة وشيكة

مدينة دانسك تشتعل في مطلع عام ١٩٤٥

فرقة الأقزام تقدم عروض فوق موقع اسمنتي مسلح (دشمة)

جونتر جراس هذا الموقف الثلاثي الشهير في الأدب الكلاسيكي الى بيئة البورجوازية الصغيرة

على أن هناك علاقة أخرى تجمعها أو تفرقهما، وتتخطى إطار هذا المحيط الضيق. «فأجنس» من مواليد «دانسك» ومن أصل «كاشوبي»، فهي تنتمي حقيقة الى المكان، أما «ماتسرات» فهو ألماني الأصل وينتمي الى الرايخ، في حين ينتسب «جان بروسكي» الى بولندا. على هذا المستوى تمثل هذه العلاقة الثلاثية موقف التوتر السياسي الذي يسم هذه المدينة الحرة التي تتنازعها الدولتان.

يتحمس «ماتسرات» في مرحلة مبكرة «للحزب النازي» ويغمس في نشاطه ارضاء لحاجته الى التوافق مع الآخرين والى النظام الذي يفتقده في حياته:

«كان من عادته أن يلوح بالأيدي حين يلوح الآخرون، أن يصرخ ويضحك ويصفق حين يصرخ ويصفق الآخرون، ولذا فقد دخل الحزب النازي في مرحلة مبكرة».

ويبدو وكأن «ماتسرات» يستعين على عالمه الضيق وآفاقه المحدودة بصورة هتلر، فهو يعلق صورة هذا الأخير بجانب صورة بيتهوفن، ويمضي في هذا الطريق حتى النهاية كما مضى غيره

أما بروسكي فانه يختار الانتماء لبولندا، ذلك أنه قد زار مدرسة بولندية، وأصبح موظفاً في دار البريد البولندية، وهو يتلقى أجره من الدولة البولندية. ومن خلال هذا الاختيار يعبر أيضاً عن رفضه «لماتسرات».

تعاني «أجنس»، والدة «أوسكار»، من هذه العلاقة الثلاثية، كما تعاني من الخواء الذي يحيط بها، فتهرب الى قراءة القصص كما تفعل «مدام بوفاري» في رواية «فلوبير»، وتمارس العزف على البيانو وترور حفلات الأوبرا، ولكن ما تفعله هو شيء أقرب الى الهروب الى عالم الأوبريت، وتعيش ممزقة بين شهواتها وبين رغبتها في التكفير عنها وهي بمحاولتها الهروب من عالمها اليوم تنغمس في هذا العالم وتعيش حياتها المتقلبة كجزء من هذا العالم. وفي النهاية تنتحر في لحظة من الغثيان الشديد.

من خلال هذه المصائر البسيطة توضح الرواية أبعاد الصراع السياسي وعلى مجرى الأحداث ترتبط المصائر الذاتية بالمصائر العامة على الرغم من عقيدة البورجوازية الصغيرة بالانفصام بين عالم المعيشة الخاص وعالم السياسة.

حين تبدأ الحرب يحاول بروسكي الهرب من دار البريد الذي عليه الدفاع عنها كموظف بولندي ولكن الصدفة تقود اليه «أوسكار» الذي يعود به لدار البريد، وحيث يلقى مصرعه. وبالمثل في نهاية الحرب حين تشتعل النار في المدينة، وتنهار الثقة في انتصار المانيا ينزع «ماتسرات» شارة الحزب من سترته ويتخلى عن كل ماضيه الطويل في الحزب، على أن «أوسكار» يناوله في اللحظة الحرجة شارة الحزب من جديد، فيحاول ابتلاعها، فيطلق عليه الجنود الروس الرصاص عاش بروسكي كما عاش ماتسرات الأحداث طويلاً من خلال وسائل الاعلام، فمن خلال الراديو يحتل الجيش السادس ليننجراد، ومن خلال الراديو يغزو الألمان جزيرة كريت، ولكن في النهاية تتحول هذه الأحداث السمعية أو الشفهية الى حقائق مادية، في مواجهة الموت يدرك هؤلاء أنهم لم يكونوا شهوداً وضحايا لتاريخ أو أحداث غريبة، وإنما كانوا أيضاً شركاء ويتابع جراس على مختلف المستويات، عرض هذا الترابط بين المصائر الشخصية والاحداث العامة

بعد انتحار أجنس يستعين «ماتسرات» بفتاة صغيرة تدعى ماري لمساعدته في محل الخردوات الذي يملكه، ويتزوجها بعد أن تبدو عليها أعراض الحمل، ولكن يظل خافياً من هو أب الطفل المنتظر هل هو «ماتسرات» أم «أوسكار»، «فأوسكار» يمارس معها خبراته الحسية الأولى.

في يونيو عام ١٩٤١ تبدأ المانيا الحرب مع روسيا، وفي نفس الوقت يبدأ «أوسكار» وهو في سن السابعة عشرة علاقة جنسية مع

زوجة بائع الخضروات «كريف» ، ومع أخبار الانتصارات الأولى تتتابع أيضاً انتصارات «أوسكار» الحسية .

بعد ذلك يغادر «أوسكار» مدينة «دانسك» وينضم لفرقة متجولة من الأقزام تقوم بعروض مسرحية على جبهات القتال ، ويقضي الفترة ما بين مايو ١٩٤٣ ويونيو ١٩٤٤ في فرنسا ، ويصبح «بيرا» ، مدير مسرح الأقزام هذا ، معلماً لأوسكار وبعد غزو

أضواء المدينة المحترقة تنعكس على وجهي اوسكار والعريف ماتسرات

الحلفاء لفرنسا يعود «أوسكار» من جديد الى «دانسك» ليتزعم عصابة من الشبان . ويقبض عليه في محاولة لقطع تمثال في كنيسة بهدف السرقة ، ولكنه ينجو من العقوبة باعتباره مختلاً وحين تقتحم القوات الروسية مدينة «دانسك» في يناير ١٩٤٥ يتسبب «أوسكار» عن عمد في مقتل أبيه ، ثم ينزح مع النازحين الى الغرب

بعد استسلام المانيا في مايو عام ١٩٤٥ يبدأ «أوسكار» في النمو من جديد ، فيبلغ متراً وواحد وعشرين سنتيمتراً ، وكأنه يشير الى انتهاء هذه الحقبة المروعة ، وبداية حقبة أخرى .

موضوع الجزء الثالث والأخير من الرواية هو الحياة في مجتمع ما بعد الحرب . يعجز «أوسكار» عن التوافق مع المجتمع الجديد على الرغم مما يبذله من جهد فهو يزور مدرسة شعبية ويتعلم الانجليزية ، ويتحدث مع مواطنيه من الكاثوليك والبروتستانت عن مسؤوليتهم الجماعية عما حدث ، ولكن هذا المجتمع الجديد يرفض مراجعة ماضيه القريب ، ويندفع في صراع الصعود والاقتصاد الجديد .

تلعب «ماري» في هذه المرحلة دوراً هاماً ، فهي تمثل استمرار القديم في الجديد يعرض «أوسكار» عليها أن تتزوجه ولكنها تستنكر هذا المطلب . تتحول «ماري» في المجتمع الجديد الى شخصية بورجوازية تنشد الصعود المادي والاجتماعي بلا كلل وتعقد علاقة وتنفصم أخرى بمجرد استطاعتها الدخول في علاقة أرقى أو أعلى مادياً وتلتزم هكذا بالنظام الاقتصادي الجديد كما التزمت بالنظام السابق

يحاول «أوسكار» أيضاً أن يجد طريقه في ذلك المجتمع ، فيلتحق بأكاديمية الفنون بدوسلدورف ويتعلم فن النحت ولكنه يتعثر في طريقه . وفي النهاية يعود الى الطبلة الصفيح وينضم الى فرقة لموسيقى الجاز تعزف في ملهى ليلي يسمى «بدروم البصل» ، وذلك أنه يقدم لرواده البصل من اجل استدرار الدموع ، فقد أصبح من العسير أن تدمع العيون فعلى الرغم مما حدث من مآسي وفواجع ، فالأحرى أن يسمى هذا القرن «قرن انعدام الدموع» . هكذا يعبر جراس بسخرية شديدة عما توصل اليه عالم النفس «الكسندر ميتشرليش» بوسائل التحليل النفسي من عجز الألمان عن الحزن .

يشرح ميتشرليش هذه الظاهرة فيقول «إن الانكار الجماعي للماضي أدى الى اختفاء مظاهر الحزن أو الاكتئاب بين جموع السكان» ، هناك حاجة إذن الى «بدروم البصل» لمساعدة الناس على استدرار الدموع ، ويختلف في هذا «أوسكار» عن الآخرين ، فهو كمنبوذ يعيش على حافة المجتمع وما زال يملك القدرة على الحزن يكفي أن يقرع طبلته حتى يستعيد الماضي وحتى يملأ الدمع عينيه وتنتهي «الطبلة الصفيح» في سبتمبر عام ١٩٥٤ في عيد ميلاد «أوسكار» الثلاثين .

الفيلم : الخيال كواقع والواقع كخيال

«الطبلة الصفيح» عمل أدبي لغوي ، وتحويل هذا العمل الأدبي الى فيلم يعني تغيير مكوناته الأساسية ، وإعادة صياغته بوسائل جديدة

مقومات الفيلم الرئيسية هي الصورة والحوار . ووسيلة الاستيعاب الأساسية للمادة الأدبية هي «الكاميرا» ، وحركة الكاميرا وتتابع المشاهد هما بالتالي محاولة لتفسير الرواية بهذه الأدوات المحدودة .

تمثلت الصعوبة الكبرى في عملية التحويل هذه في طريقة السرد البيوغرافية «فأوسكار» يروي قصة حياته في مرحلة متأخرة ،

يرويها وهو نزيل مستشفى الأمراض العقلية ، وهو على التوالي ينتقل من الحاضر الى الماضي .

كان الالتزام بطريقة السرد هذه يعني أن تعود الكاميرا باستمرار الى الوراء كي تستعيد ما كان

ولكن مخرج الفيلم «فولكر شلندورف» رأى بعد فترة أن الالتزام بهذا المنظور الاصلي عسير التحقيق وعسير الاستيعاب ، ومن ثم طرح الفكرة جانباً بموافقة المؤلف ، واختار طريقة التتابع الزمني وكانت تبعة ذلك الاكتفاء بالكتاب الأول والثاني من الرواية ، والاستغناء عن الكتاب الثالث الذي يعالج أحداث ما بعد الحرب ، وتجارب «أوسكار» في «مجتمع الرخاء» .

كان من الضروري أن يوضح الفيلم بوسائله الخاصة أن «أوسكار» هو راوي الأحداث ، وبالتالي هو المنظور الوحيد الذي يرى المشاهد من خلاله هذه الأحداث ، وانه ذاته صورة مشوهة عاكسة للواقع وصورة عاجزة عن ادراك هذا الواقع . ويكتب مخرج الفيلم «شلندورف» في «يومياته» فيقول «علينا أن نصوّر ما يراه «أوسكار» ، وبالطريقة التي يراه بها ليس لدينا منظور موضوعي للتاريخ »

حين يسترجع الانسان في مرحلة متأخرة أحداث حياته فانه ينظر أيضاً الى تلك الذات الاخرى التي تعيش الأحداث نظرة مغايرة ، أحياناً وكأن هذه الذات غريبة عنه .

هناك إذن منظوران للرؤية . منظور «الأنا» التي تعيش الأحداث ، ومنظور «الأنا» التي تراجع الأحداث . هذا التعاقب بين النظرة الذاتية والنظرة الموضوعية هو أساس التوتر الذي يحكم جميع العلاقات ، فمرة يتحدث «أوسكار» عن نفسه بضمير المخاطب ومرة أخرى بضمير الغائب ، وبالتالي فالكاميرا تلتزم مرة بمنظوره ومرة أخرى تنظر اليه من عَلٍ كشيء غريب

ميلاد «أوسكار» على سبيل المثال أو موت جده أو اللقاء الأول بين والدته «أجنس» وبين «جان بروسكي» و «ألفريد ماتسرات» ، هذه المناظر ذات صبغة موضوعية ، ولا تلتزم بمنظور «أوسكار» ، بمعنى أنها حقائق وذكريات أو تخيلات الراوي ولكن حين يرفع الطبيب المولود الجديد «أوسكار» من قدميه فان الكاميرا تنثني في هذه اللحظة عند رأسه،موضحة أنها تلتزم بمنظوره أو بقدرته على الرؤيا . هكذا يعالج الفيلم ذلك التوتر بين المنظورين وفي كلتا الحالتين تلتزم الكاميرا بالموضوعية ، سواء كان «أوسكار» في قلب المنظر أو خارجه

ويسجل مخرج الفيلم «شلندورف» نفس التجربة التي سجلها مفرو «الطبلة الصفيح» ، ألا وهي صعوبة التمييز بين «الواقع» و«الرؤى» أو «الأخيلة» في رواية «جونتر جراس» ففي معالم الرواية المرح والتداخل الشديد بحيث تبدو صور الخيال شيئاً محسوساً ، ويبدو الواقع في أكثر صوره شيئاً لا معقولاً . وهذا هو مصدر الجاذبية الكبرى للرواية والفيلم على حد سواء

كان شرط «جراس» لاخراج الفيلم هو الالتزام بالواقعية الجادة التي لا تعرف الممنوعات ، وفي نفس الآن شجاعة الالتزام باللاواقع ، أو بتعبير آخر : الخيال كواقع والواقع كخيال حين يشاهد الفيلم يبدو أحياناً وكأن جميع ما يراه ليس إلا أخيلة منبعها ومكانها رأس «أوسكار» . ويستعين الفيلم بالموسيقى للتعبير عن هذا التداخل بين الحقيقة والخيال ، ويحاول هكذا تحقيق ما استهدفه «جراس» في روايته ، وهو مد الواقع حتى يستوعب الخيـــال .

من هو أوسكـــار ؟

حين أخرج «جونتر جراس» روايته دار حديث النقاد في البداية حول شخصية «أوسكار» ، ذلك القزم الأحدب الذي يعيش في مستشفى للأمراض العقلية ، وسرعان ما تحول «أوسكار» الى شخصية كبيرة من شخوص الأدب العالمي ، سمّاه البعض «القزم الصارخ» و«الصفدع الكريه» ، واعتبره البعض «شخصيـــة البحورية» ووصفه أحد النقاد بأنه شخصية لا تصلح للتعاطف أو التقمص وانما هو «نفي النفي»

على أن الفيلم يناقض ذلك جميعه ، فمثل هذا التصور لا يصلح في مجال الفيلم ، من العسير كما يقول المخرج أن يتابع المشاهد قصة حياة مثل هذه الشخصية اللاانسانية ، ولذا فالفيلم يعرض قصة طفل قد أصابه الذهول والرعب من عالم الكبار حتى أنه يرفض من البداية أن ينمو كما ينمو الآخرون . «أوسكار» في الفيلم ليس شخصية قهرية وإنما طفل كغيره كان له في البداية حظ من الجمال والجاذبية كجميع الأطفال ، وهو طفل يشعر بتفوقه على عالم الكبار ، ويعتمل في نفسه إزاء ما يراه ويعيشه شتيت من المشاعر المتصارعة

في عيني «أوسكار» ـ كما يجسمه «دافيد بينيت» في الفيلم ـ تكمن قوة خفية ، وكأنه يستطيع اختراق الحجب وكشف عورات الآخرين في عينيه يعتمل شيء مفزع ، عصي على الفهم ، وهو على ضآلته يملك صوتاً رهيباً يستطيع أن يحطم بموجاته المتتابعة زجاج الكؤوس والنوافذ ، وهو يستخدمه تارة كوسيلة مدمرة وتارة أخرى كمهارة من مهارات الحواة .

لم يحاول المخرج في هذا الفيلم أن يعرض رؤيته الخاصة على النص الأدبي ، وإنما كان دوره أشبه بدور مدير السيرك الذي يقوم بالتنسيق بين فصول وفقرات العرض على اختلافها وتنوعها الشديد .

ناجي نجيـب

بين التاريخ والرواية التاريخية

«العباسة ، أخت الرشيد»

تمهيـد

هذه محاولة لعرض المادة التاريخيه التي تستند اليها شهرة «العباسة» والتي استند اليها **جورجي زيدان** في روايته «**العباسة**» (١٩٠٦) . ومحاولة لاستيضاح العلاقه بين الماده التاريخيه والرواية التاريخيه . وحين نتحدث عن «العباسه» فنحن نتحدث بالضرورة عن «نكبه البرامكة» كما يشير زيدان من خلال العنوان «العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكه»

ولعل هذه المحاولة تلقي بعض الضوء على منظور الرواة والمؤرخين الأوائل ، وبعبر هذا المنظور عبر التاريخ

روايـات الـرواة

تنوعت السجون وكثرت الطرق التي تؤدي الى السجون في العصر العباسي ، ومن بينها مصاحبه الأمراء ، والقرب من الخلفاء وتولي المناصب . «فمنهم من نجا من الوزراء ولم يسجن ، وربما قتل ولم يحبس ، وربما أصابه الأمران معاً»[١] وعلى كثره هذه الوقائع ، فليس من واقعة منها . كان لها الصدى الذي أحدثه مقتل جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد ، ونهايه آل برمك سنة ١٨٧ هـ ٨٠٣ م .

كان لنكبة البرامكة وقع المفاجأة ، فما أن سرى النبأ حتى عم الذهول بغداد ، فكاهم الناس ، ، ثاهم الخطباء والشعراء ، وحاك حولهم الخيال الشعبي القصص والاساطير ، وذهب الرواة في أسباب فتك هارون الرشيد بهم مذاهب شتى وعلى كثرة الروايات والأقوال والتفاصيل ، وأيضاً الترهات ، تبدو دوافع الرشيد واضحة وهي تصاعد نفوذ البرامكة وتضخم ثروتهم ، وما أصابوه من جاه وسلطان ، حتى بدا وكأنهم أصحاب الأمر والنهي في الدولة

البرامكة من أصل فارسي وموطنهم الأول خوراسان ، وجدّهم **الأول هو برمك** ، وكان يتولى سدانة معبد بوذي في بلخ ، وهو منصب كبير إذ ذاك ، وقد ظلت سدانة هذا المعبد لأجيال في بيته ، ودخلت أسرته الاسلام بعد فتح قتيبه بن مسلم لخراسان (نحو سنة ٨٥هـ) . واحتفظ البرامكة في خراسان بنفوذهم ومكانتهم حتى بعد اتصالهم بدار الخلافة في بغداد في عهد المنصور (١٣٦ – ١٥٨هـ)

استوزر المهدي (١٥٨ – ١٦٩هـ) يحيى بن خالد بن برمك ـ والد **جعفر** ـ ، وعهد اليه بتأديب ابنه **هارون (الرشيد)** ، وينقل الروايات أن زوجة يحيى قد أرضعت الرشيد ، وأنه نشأ مع أولاده منذ الصبا . وأنه كان ينادي يحيى بـ «يا أبت» . وقد كان ليحيى بن خالد فضل كبير في ولايه الرشيد للخلافة ، إذ عاضده ضد مؤامرات أخيه الهادي التي كانت تستهدف نزع ولاية العهد منه ومبايعه ابنه جعفر .

بعد تولي الرشيد الخلافة سنة ١٧٠هـ استوزر يحيى بن خالد ، وعهد إليه بيت المال ، واستعان بأولاده في شؤون الدولة ، وقربهم إليه وخالطهم ، وبعد اعتزال يحيى استوزر ولديه الفضل وجعفرا ، وخص بها في النهايه جعفرا ، وفي ظل وزارة **جعفر** ارتفع قدر البرامكه وكثرت قصورهم على الضفة الشرقية لنهر دجله ، وجرى كرمهم مجرى الأمثال (فيقال فلان «يتبرمك» أي يتشبه بكرم البرامكة) ، وقصدهم أصحاب الحاجات ، ومدحهم الشعراء ، وخضع لهم أعيان الناس وكثرت مجالسهم . . وقد دام لهم الحال حتى باغتهم الرشيد ، فذهب مجدهم بين يوم وليلة ، وكان ذلك سنة ١٨٧هـ .

تختلف الروايات في بيان الأسباب وأكثرها يبدو هزيلاً أو من نسج الخيال لا يرتفع الى حجم هذا الحدث الذي يعدّ من أحداث التاريخ الاسلامي

ويورد الطبري (– ٩٢٣هـ) في «تاريخ الرسل والملوك»[٢] بعضاً من هذه الروايات **أولها** يندرج تحت وشاية الوشاة وحسد الحاسدين ، وإنكارهم منزلة البرامكة في الدولة ، وهم من الموالي الفرس

وثانيها أن الرشيد دفع بيحيى بن عبد الله (وهو من زعماء العلويين) الى جعفر لسجنه ، ولكنه أطلق سراحه ، وأخفى أمره ،

فلما بلغ الرشيد الخبر وتأكد منه ، أقسم أن يقتل جعفراً .

وثالثها أن جعفراً ابتنى داراً أنفق فيها نحواً من عشرين ألف درهم ، فكانت إشعاراً بما أصبح للبرامكة من جاه وسلطان .

ورابعها أن يحيى بن خالد كان يخشى صروف الدهر وتغير الأحوال ، وأنه رُئي وهو يطوف حول البيت في مكة ، ويقول : « اللهم إن كان رضاك أن تسلبني أهلي ومالي وولدي فاسلبني الخ» «اللهم إن كنت تعاقبني . . فاجعل عقوبتي في الدنيا . .» . فأوقع الرشيد بالبرامكة بعد قليل (وقد لا يعدّ ذلك سبباً ، ولكنه من وجهة البعض ، «أقوى الأسباب» ،بتعبير ابن الأثير) .

وخامسها ما كان بين العباسة وجعفر ، وينقل الطبري هذه الرواية كغيرها دون تفصيل أو ترجيح ، وننقلها عنه موجزة بعض الشيء . قال :

«حدثني أحمد بن زهير . . أن سبب هلاك جعفر والبرامكة أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر وعن أخته عباسة بنت المهدي ، وكان يحضرهما إذا جلس للشرب . . فقال لجعفر : أزوجكها حتى يحل لك النظر إليها إذا أحضرتها مجلسي» . واشترط عليه «ألا يمسّها ، ولا يكون منه شيء مما يكون للرجل إلى زوجته» ، وعقد لهما ، «وكان يحضرهما مجلسه إذا جلس للشراب ، ثم يقوم عن مجلسه ويخليهما . فيثملان من الشراب وهما شابان ، فيقوم إليها جعفر فيجامعها ، فحملت منه ، وولدت غلاماً ، فخافت على نفسها من الرشيد إن علم بذلك» ، فأرسلت المولود مع جواري لها إلى مكة ، وظل الأمر مجهولاً حتى «وقع بين العباسة وبين بعض جواريها شر ، فأنهت أمرها وأمر الصبي إلى الرشيد . .» (الطبري ٢٩٤/٨) .

اخذ زيدان عن تاريخ الطبري كما أخذ عن «مروج الذهب» للمسعودي[٣] (المتوفى سنة ٩٥٦ أو ٩٥٧) . ويقول **المسعودي** أن سبب ايقاع الرشيد بالبرامكة هو في الظاهر «احتجان الأموال (أي اقتطاعها والتمرد بها) ، وأنهم أطلقوا رجلاً من آل أبي طالب كان في أيديهم ، وأما الباطن فلا يعلم . .» (٢٣٣/٤) .

ويبرز المسعودي بوضوح قصة العباسة وجعفر ، وهي لا تختلف من حيث المبنى عن رواية الطبري ، ولكنها تتضمن الكثير من التفاصيل عن دهاء النساء ، «وحيل بنات الملوك» وتذكرنا بما هو مألوف في هذا الباب في «ألف ليلة وليلة» .

فالعباسة وفقاً لروايته هي التي سعت حتى أوقعت بجعفر فجامعها وهو في غيبة من فعل الشراب ، بل إنها استعانت بأم جعفر لتصل إلى مرادها .

«وانصرفت العباسة مشتملة على حمل ، ثم ولدت له غلاماً ، فوكلت به خادماً من خدامها يقال له رياش وحاضنة لها تسمى برّة ، فلما خافت ظهور الخبر وانتشاره ،وجهته الى مكة مع الخادمين وأمرتهما بتربيته ، وطالت مدة جعفر وغلب هو وأبوه وأخوته على أمر المملكة» (٢٤٨/٤) .

وتنسب رواية المسعودي الى زبيدة زوجة الرشيد أنها لضيقها بيحيى بن خالد أفضت إليه بقصة العباسة مع جعفر «فسألها : (أفيعلم ذلك أحد غيرك ؟) فقالت : (ما في قصرك جارية إلا وقد علمت به) ، فأمسك على ذلك وطوى عليه كشحا» (٢٤٩/٤) .

ويتفق **ابن الأثير** (– ١٢٣٤م) صاحب «الكامل في التاريخ»[٤] مع الطبري فيما أورده من روايات ، على أنه يضع قصة العباسة وجعفر في المقدمة باعتبارها أول الأسباب (١٧٥/٦) ، ويذكر للفضل بن ربيع وزير الأمين دوراً في التآمر على البرامكة وغير ذلك لا يختلف مع الطبري إلا في بعض التفاصيل .

أما **ابن خلكان** (المتوفى سنة ١٢٨٢م) صاحب «وفيات الأعيان»[٥] ، فقد نقل عن المصادر السابقة وغيرها ، فلم يترك رواية أو نادرة إلا وسجلها ، وأورد الكثير من القصائد في رثاء البرامكة ومدحهم ، وأفاض في الحديث عن علاقة جعفر بالعباسة ،وكيف احتالت عليه حتى واقعها . . الخ (٣٣٣/٦) .

هذه هي أهم **الروايات المبكرة** ، والتاريخ حتى ذاك هو رواية الأخبار والأحداث ، كما جاءت على لسان الرواة والثقات ، دون تحقيق أو تصويب أو تفصيل ، فالتبعة تقع على الراوي الذي ينقل عنه المؤرخ وهذا هو «الظاهر» ، أما «الباطن» فخفي أو مجهول ، ثم إن التاريخ في منظارهم أحداث متتابعة وأيام . . وسير ملوك وأعيان وأعلام ، ومعروف أن **ابن خلدون** هو أول من فلسف للتاريخ ، ورأى أن مهمة المؤرخ هي مراجعة الأخبار والأحداث ، ثم النقد والتفسير والتحليل .

ومن هذا التصور الجديد للتاريخ يعارض ابن خلدون في «**مقدمته**»[٦] المؤرخين كافة فيما نقلوه عن العباسة وجعفر ، ويرى أنها من «الحكايات المدخولة» . و«هيهات ذلك من منصب العباسة في دينها وأبويها وجلالها» ، فهي «ابنة خليفة وأخت خليفة ، محفوفة بالملك العزيز والخلافة النبوية وصحبة الرسول

مئذنة الجامع الكبير في سمراء ، شيد في عصر الخليفة المتوكل (٨٤٧ – ٨٦١)

وعمومته . . .» وكيف للرشيد أن «يصهر إلى موالي الأعاجم على بعد همته وعظم آبائه . . وأين قدر العباسة والرشيد من الناس» (١٧/١٦) .

اعتزاز بني هاشم بنسبهم واقع تاريخي عبر عن نفسه من خلال الأحداث ، ولا ينفيه أن الناس سواسية في الاسلام ، ولا تنفيه الاشارة إلى الحديث القدسي «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى» .

ومبدأ الأنساب هذا حجة قوية ضد قصة العقد المذكور ، وإن كان أيضاً عقداً مشروطاً بعدم النفاد ، فالذي أبدع القصة ، إن كانت من إبداع الخيال ، قد أدخل فيها أيضاً هذا الاعتبار ، فمفاد العقد هو الحرم .

ويدفع ابن خلدون في معرض حديثه هذا بطلان ما يروى من أن الرشيد «كان يعاقر الخمر أو يجاهد بها» (١٩) ، كما ينفي عنه وعن ذويه تهمة الترف أو الاسراف في الملبس والزينة . . الخ ، فذلك جميعه كما يذهب لا يتفق مع ما «كانوا عليه من خشونة البداوة وسذاجة الدين التي لم يفارقوها بعد ، فما ظنك بما يخرج من الاباحة إلى الحظر ، ومن الحلّة الى الحُرمة» (٢٠) .

يرى ابن خلدون تهافت قصة علاقة العباسة بجعفر وضعفها ، ولكنه يتحاشى من موقع فروضه النظرية وقناعاته المسبقة ، فكيف لنا أن ننسب الى دار الخلافة ببغداد في عهد الرشيد ـ وهي إذ ذاك عاصمة الحضارة ـ حياة التقشف «وسذاجة الدين» الأولى ؟

ونحن اليوم إذ نتأمل قصة العباسة وجعفر ، تراودنا الكثير من الريب ، فهي **قصة من قصص الحب التعس** ، شخوصها أو أطرافها كالمألوف ثلاثة ، وهي قصة حب غريب ، يعقد له الخليفة ويبطله في نفس الوقت ، يحلله الشرع وينهى عنه اختلاف الأنساب وعقدة القصة أو علتها من باب الحواديت ، وهي أن الرشيد كان كلفاً بأخته العباسة وبجعفر شقيقه في الرضاعة ، ولا يحلو له مجلس الشراب دونهما ، ومن ثم جاءته الفكرة ، وهو أن يروج العباسة جعفراً بعقد بلا خلوة . . حتى يحل له أن ينظر إليها ، وهكذا أرضى الرشيد الشرع وحلل الحرام . . ولأن هذا العقد **المزدوج** ينافي الطبيعة والعقل والشرع ، فلا حل له غير النهاية المأساوية . . . أياً كانت المكونات الأصلية التي بنيت منها القصة فما أن اكتملت حتى تداولها الرواة ، وتناولوها بالصقل والاضافة والتحوير ، وحتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نكبة البرامكة ، وعلى مرور الأجيال اقترن في الأذهان أفول سلطان البرامكة وزوال مجدهم بقصة جعفر والعباسة .

وأصبحت العباسة من خلالها من «أعلام النساء» ومن «شهيرات النساء في الاسلام»[١٧] . . بحيث يصف محمد حسين هيكل قصتها بأنها «قصة متجددة على الأيام»[١٨]

ولم تقتصر شهرة العباسة على الشرق ، وانما انتقلت إلى الغرب ودخلت الآداب الأوربية في وقت مبكر كمادة روائية ودرامية ، وبطبيعة الحال فقد أثارت نكبة البرامكة ، لأسباب شتى ، اهتمام **المستشرقين** في الماضي ، وكان أيضاً لقصة العباسة جاذبية خاصة عليهم بحيث يراها المستشرق الألماني **جوستاف ڤيل** في مؤلفه الكبير «تاريخ الخلفاء»[١٩] (١٨٤٨) سبب الأسباب وعلة العلل فيما أصاب البرامكة من داهية كبرى ، ويرى أن ما يورده الرواة من أسباب إنما قد أشيع من أجل إخفاء السبب الحقيقي ألا وهو ما أصاب الرشيد من امتهان بسبب علاقة جعفر بالعباسة ، ولو صحت جميع الروايات كما يقول ، لما كانت كافية لتحليل نهاية البرامكة على النحو الذي حدث

وعلى نحو مماثل ، وإن لم يغال في ذلك ، يرى المستشرق الألماني **مولّر** في كتابه «الاسلام في الشرق والغرب»[١٠] (١٨٨٥) أن استئثار البرامكة بالأمر والنهي في شؤون الدولة لا يكفي وحده لتفسير نكبتهم ، لا بد من دافع آخر لا مرد له على ما أقدم عليه الرشيد ، وقد تكون علاقة العباسة بجعفر هي سر ما غمض .

الغريب أن يظل دور العباسة في القصة ، في روايات المؤرخين العرب الأوائل هامشياً ، فالمصادر المبكرة تصمت عنها ، وعن مصيرها ، وعن مصير ابنها من جعفر هذا على خلاف المصادر المتأخرة (مثل «**اعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس**» لمحمد دياب **الاتليدي** الذي أتمه سنة ١١٠٠ هـ) ، فهذه المصادر المتأخرة تستفيض في تصوير نهاية العباسة ، وصبها في قالب قصصي مروع . ومنها ما يذهب إلى أن الرشيد قد دفنها حية ، وتختلف هذه المصادر في عدد أبنائها من جعفر ، فمصادر **التاريخ العربي المتأخر لا تكتفي بنقل الوقائع والروايات ، وإنما تجنح الى الغرائب والأساطير والخيال .**

ومهما يكن الأمر . فنحن نقرأ في «**معجم البلدان**» لياقوت **الحموي**[١١] (ـ ٦٢٦هـ/١٢٢٩م) ما يكاد يناقض القصة

بأكملها أو على الأقل ما يسلبها إطارها الرومانسي ، فهو يقول عن العباسة : «هي عباسة بنت المهدي تزوجها محمد بن سليمان بن علي فمات عنها ، ثم تزوجها إبراهيم بن صالح بن المنصور ، فمات عنها ، ثم تزوجها محمد بن علي بن داود بن علي ، فمات عنها ، ثم أراد أن يخطبها عيسى بن جعفر» فسمع شعراً قال أبو نواس فيها ، فتشاءم منه ، «وتحامى الرجال في تزوجها إلى أن ماتت» (٢٨٨/٣)

وأبيات أبي نواس المشار إليها هي

ألا قــل لأمـيـن اللـــ	ـــه وابن السادة الساسة
إذا مـــا نـــاكـــث سرّ	ك أن تفقـــده رأســـه
فـــلا تقتلـــه بالسيـــف	وزوجــــه بعباســـــة

فمتى كانت علاقة العباسة بجعفر ؟ لم تكن على أي حال بحساب السنين علاقة حب في أوج الشباب[١١]

المــؤرخ والراوي

هل يستطيع الكاتب الروائي أو المسرحي أن يقاوم إغراء هذه القصة التي تهبه إياها كتب التاريخ دون عناء ، وهي قصة تجتمع فيها مقومات قصص «ألف ليلة وليلة» من حيث الحيلة ، والخيال ، والصنعة ، والنهاية ؟ وهل يستطيع أن يقاوم إغراء شهرة «البطلة» ؟

لم يستطع زيدان أن يقاوم هذا الاغراء ، على الرغم من أنه في مؤلفه «**تاريخ التمدن الاسلامي**» (١٩٠١ - ١٩٠٦) لا يعول على قصة العباسة وجعفر ، ويلمح إليها بعبارة سريعة في حديثه عن نكبة البرامكة ، ويفسر هذا الحدث بغير ذلك من الأسباب وقد يبدو واضحاً من العرض السابق كيف أن مصنفات التاريخ ذاتها لا تخلو من الأساطير ، ومن عناصر التشويق والخيال ، وأنها تميل في سبيل ذلك الى الغريب والطريف ، فما بالك بمؤلف الرواية التاريخية الذي لا بد له أن يصيغ مادته في شكل كلّ متكامل وأن يربط بين الوقائع والأحداث والشخوص

يعنون زيدان روايته «العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة» ويصفها بأنها «رواية تاريخية غرامية» كالمألوف في رواياته الأخرى التي يتكرر فيها القصة الغرامية .

بطل روايات زيدان ـ كما هو الحال في روايات والتر سكوت التاريخية ـ هو في المعتاد شخصية وهمية ، لا تقيدها الوقائع والتفاصيل التاريخية . . هذه الشخصية أشبه بالوسيلة أو الحيلة الفنية ، التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يبعث الحياة في المادة التاريخية ، ومن وظائفها المألوفة تقريب الأحداث ، وربط المشاهد والأماكن والأشخاص . ثم أنها شخصية مجهولة المصير قريبة في مشاعرها ودوافعها وتفكيرها من نفس القارىء .

القاعدة هو أن يختلق زيدان بطل الرواية ويعلقه في قصة غرامية لا تنتهي إلا بانتهاء الأحداث التاريخية . .
ولا يخرج عن هذا النموذج إلا في أربع روايات هي : «**عذراء قريش**» ، و«**أبو مسلم الخرساني**» ، و«**العباسة**» ، و«**شجرة الدر**» . والأغلب أن طبيعة الصدام التاريخي الذي تصوره هذه الروايات تيسر للمؤلف هذا النهج كما هو الحال في «العباسة» ، و«أبو مسلم الخرساني» .

كمؤلف روائي يضع زيدان قصة العباسة موضع الصدارة ، **وكمؤرخ** يستقصي جميع الأسباب التي أدت إلى نكبة البرامكة ولا يكاد يغفل رواية يعول عليها منطقياً في هذا الصدد ، ويستفيض في ذلك بحيث تبهت قصة العلاقة بين العباسة وجعفر كسبب من أسباب نكبة البرامكة . ولو دققت النظر في رواية زيدان لوجدت أن موطن الداء أو بيت القصيد هو تعاظم سلطان البرامكة وثروتهم ، واستبدادهم بالأمر وتعاليهم ، وكأن أمر الخلافة صائر إليهم وهم من الموالي الفرس وتربطهم الكثير من الأسباب بالعلويين ، وتحيط بهم الكثير من الريب . وستجد أيضاً أن الرشيد قد عقد العزم على إزالة «دولة البرامكة» قبل أن ينمو إلى علمه خبر العباسة وجعفر[١٢] . فحماسة المؤرخ الذي يحقق منطق العلاقات والأحداث تفوق هنا بوضوح بواعث المؤلف الروائي . وهكذا تتضاءل قصة العباسة وتتحول الى إطار عاطفي يغلف نكبة البرامكة ، ولكن لا غناء لزيدان وقراء زيدان عن هذا الاطار . **فقارىء روايات زيدان الأول يقرأ القصة الغرامية من أجل المادة التاريخية ، ويقرأ المادة التاريخية من أجل القصة .**

ولقد دفع هذا بزيدان الى تنمية قصة العباسة وجعفر فحولها الى قصة غرام ووفاء لا مناص فيه من حكم القدر ، وكان من الطبيعي أن يتوقف عند النهاية الفاجعة ، وأن يختار لها أكثر الروايات والتفاصيل إثارة لشجن القارىء وعواطفه . فاذا كان لا بد من النهاية الحزينة ـ وهي نادرة في روايات زيدان ـ فلا أقل من أن يستفيض في عرض هذه النهاية ، وأن يشبع حاجة القراء . وهو يكتب لقارىء رومانسي المشاعر يتنسم الاحساس بذاتيته من خلال الأدب ، ثم إن نكبة البرامكة هي الحدث الذي تدور حوله رواية «العباسة» ، هذا على خلاف روايات

جورجي زيدان

زيدان الأخرى التي تتكون من تتابع سريع من الأحــداث والوقائع والمغامرات . . . ويعوض زيدان عن النقص في الأحداث بوصف الآداب والعادات ومظاهر الحياة والعمران في بغداد ، بحيث يستغرق هذا الوصف نحو نصف صفحات الكتاب . فالكثير من الفصول لا تستهدف غير هذه الغاية كما تشير العناوين : «ألوان من الرقيق» ، «الجواري المولدات» ، «المساومة» ، «الصولجان والكرة» ، «مناطحة الكباش» ، «دار النساء» ، «مجلس الطرب» ، «المغنيات وأبو نواس» ، «الطرب بالطبع» ، «دار القرار والجواري المقدودات» .

القصة الغرامية ، والحدث التاريخي ، وصور الآداب والعادات ، هي دعائم الرواية الزيدانية . ومن أهم أساليبها ، «الحوار» ، فهو يمثل ـ الى جانب المقدمات التاريخية التمهيدية ـ الوسيلة الأساسية لنقل المادة التاريخية الى القارىء ، ومن ثم كان الطابع السردي الذي يسم الحوار .

يبدأ زيدان قصة العباسة قرب النهاية بعد أن اكتملت فصولها أو كادت ، ثم يستعيد عن طريق الحوار بين الشخوص بدايتها ومساقاتها . وأسلوب الحوار السردي كما هو معروف من الأساليب المفضلة عند الرواة والاخباريين الذين ينقل المؤرخون العرب عنهم ، والحوار السردي من ملامح فنون القول والأدب الشعبي ، ومن الأساليب الأساسية في القصص الشعبي . وليس من الغريب أن يترك هذا التراث الأدبي بصماته الواضحة على مؤلفات التاريخ العربي وأن يصبغها بصبغته .

ونلمس أثر هذا التراث واضحاً في مؤلفات زيدان ، فتارة يأخذ الحوار عن المصادر التاريخية دون تحوير أو تغيير ملحوظ (مثال ذلك استجواب الرشيد لجعفر عن مصير يحيى بن عبد الله العلوي في فصل «المداحاة») وتارة أخرى ـ وهذا هو الأعم ـ يوزع روايات الرواة الى أدوار ، أي يقدمها في شكل حديث بين الشخوص (وأمثلة ذلك كثيرة منها حديث جعفر بن الهادي مع إسماعيل بن يحيى في فصلي «مقتل الهادي» و«البرامكة والدولة» ، وفي الفصل المعنون «عبد الملك بن صالح») .

وأحياناً ما يأتي برواية من الروايات على لسان أحد الشخصيات للتعريف بوجهة نظر بعينها يرى أن لا يغفلها . فهو على سبيل المثال يجري على لسان «عتبة» جارية العباسة عبارات ابن خلدون .

تقول «عتبة» لمولاتها : «مالك بنت خليفة وأخت خليفة ، وتتصل بنسبك بعم النبي صلى الله عليه وسلم ، والوزير مولى فارسي مثل سائر الموالي ، فكيف تتزوجينه ، ومثلك تتزوج أحد أبناء عمها الهاشميين . .» .

على أن الخلاف هو أن ابن خلدون يرفض بهذه الحجة فكرة العقد من الأساس ، أما «عتبة» فهي تبرر بها شرط العقد ، وهو أنه عقد دون خلوة . فزيدان يبني روايته على فكرة العقد ، ومع ذلك فهو لا يسقط وجهة نظر ابن خلدون تماماً ، وإنما يوردها بشكل مغاير .

ونادراً ما يأخذ الحوار صورة الجدل الدرامي أو يتسع من موقف الصراع المباشر ، فالوظيفة الأساسية للحوار هي نقل الأخبار والوصف ، وربما الأصح القول . أنه «وصف وتاريخ في صورة حوارية»[14]

من أوضح ما تبرزه روايات المؤرخين عن نكبة البرامكة هو **انعدام الحد الفاصل بين التاريخ والأدب . والتاريخ بوجه عام لا غناء له عن فنون العرض والتصوير والتفسير . أي لا غناء له أيضاً عن وسائل الأدب ،** ومن جانب آخر فالرواية التاريخية ـ مثلها مثل الفيلم التاريخي الذي ورث هذا الفن عنها ـ تكتمل أولاً باندماج المادة التاريخية في اطار الرواية الأدبية ، وليست هذه المهمة بيسيرة خاصة حين يكتب المؤلف لقارىء ليست له دراية كبيرة أو دراية ما بوقائع التاريخ وتفاصيله وبيئته ، بل ولا تتوفر لديه

مراجع التاريخ بالمعنى الحديث ، وهو ما ينطبق على القارىء العربي في القرن الماضي ، ومطلع القرن الحالي ، ولا غرابة أن يسند زيدان الى الرواية التاريخية مهمة تعليم التاريخ ، ولا غرابة أن تغلب عليه صفة المؤرخ على صفة القصاص ، وأن تستغرقه مهمة التجميع والتركيب والتنسيق للمادة التاريخية على ما عداها بحيث نلمس باستمرار التوتر بين المادة التاريخية وبين المادة الروائية ، فهو أيضاً يمارس فن الرواية دون الاستناد إلى تراث ما ، وفي مرحلة لم تتطور فيها بعد أساليب هذا الفن في العربية وحين ننظر الى روايته «العباسة» من هذا المنظار تتبين ما تتمتع به من مزايا ، فالمادة التاريخية التي تعالجها تكاد تندرج تحت مفهوم الأدب ، والمادة الروائية تسع دون جهد من أخبار المؤرخين ، وجميع شخصيات الرواية بما في ذلك الشخصيات الثانوية ترد في المصادر التاريخية

بهذه المسلمات قد استطاع زيدان أن يحقق لروايته من المزايا ما لم يحققه في رواية أخرى وفي مقدمتها البساطة في التكوين والاتساق

لا يعبر زيدان عن فلسفة خاصة للتاريخ ، وإنما يترك أحداث الماضي وأخباره تعبر عن نفسها ، قد يتعاطف مع الضحايا ، ولكنه يعود فيجتهد في موازنة هذا التعاطف ، وقد يجتهد في تقصي الروابط والدوافع والأسباب ، ولكنه لا يذهب في ذلك بعيداً ، ويوكل الكلمة الأخيرة لما جرى به التاريخ أو حكم به ، وشعاره في ذلك . «لا يصح غير الصحيح» (وهذه العبارة وحدها تحتاج الى بحث خاص) . وهو في جميع الأحوال لا يخضع الماضي لفكرة موقتة أو عقيدية ، ولا يتسامى بعيداً بالأحداث والشخصيات ، فمن قناعته الأساسية التي ترتبط بتكوينه الذاتي أن الحقيقة نسبية ، وقد تكون متعددة الوجوه . وقد أثار عليه هذا الموقف حفيظة البعض ، فهو لم يكتب كما أرادوا منه ، أو كما يقول مصطفى لطفي **المنفلوطي** · فهو قد اقتحم ميداناً حسبوه وقفاً عليهم ، و«لم يكتب التاريخ بلسان الذين كانوا يكتبون ويبهج فيه كما يبهجون»[15] ، وإنما قصد التعريف بالتاريخ الاسلامي عامة ، وبتاريخ التمدن والحضارة الاسلامية خاصة ومن المستطاع أن نقرأ «العباسة» كقصة تصف جوانب من مظاهر الحياة والعمران في مدينة بغداد في عصر الرشيد

١) صلاح [illegible] المنجد [illegible] العلماء في العصر العباسي [illegible] ١٩٥٧ ص ١١٨

٢) [illegible] محمد أبو الفضل ابراهيم [illegible] ١٩٦٦ [illegible]

٣) [illegible] ١٩٧٣

٤) الكامل في التاريخ [illegible] ابن الأثير [illegible] ١٩٦٥

٥) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان [illegible] ابن خلكان [illegible] بيروت (دار الثقافة)

٦) مقدمة ابن خلدون ، [illegible] علي عبد الواحد وافي [illegible]

٧) [illegible]

٨) مقدمة [illegible] «العباسة» [illegible] القاهرة ١٩٦١

٩) *Gustav Weil, Geschichte der Chalifen, Mannheim 1848 Bd 3 S 139 ff*

١٠) *U Muller, Der Islam im Morgen und Abendland Berlin 1885 [illegible]*

١١) [illegible] لحمودي [illegible] ١٩٥٧

١٢) *Enzyklopadie des Islam, Bd I [illegible]*

١٣) [illegible] محسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة» القاهرة ط ٣ ١٩٧٧ ص ١٠٦

١٤) محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة في مصر» ، القاهرة ١٩٧٤ ص ١

١٥) «الطرائف» الجزء الثالث ، دار الثقافة بيروت ، ص ٩٧

ـراجعات الكتب   الاسلام في الحاضر

إعداد : فرنر انده واودو شتاينباخ

ـد من العوامل ساهمت في العقد الأخير في بعث الاهتمام ـصر الشرق الأوسط ، وقد تلخصت هذه العوامل من منظور ـب في مفهوم «نهضة الاسلام» أو «انبعاث الاسلام ـديد» ـ وهو ترجمة غير دقيقة لتعبير غير دقيـــق Re-Islamisieru وقد طغى هذا المفهوم بحيث نرى البعض ـس ما حدث ويحدث منذ الخمسينات ـ وهو عقد ـستقلال ـ تحت هذا المفهوم الغامض الذي يحمل الكثير الايحاءات المتناقضة . ونقصد «بالبعض» ذلك الحشد من ـسليين والكتّاب الذين يكتبون بسرعة الآلات الكاتبة ـديثة ، والذين يعرفون حاجات الجمهور ويتقنون تلك ـة الميسرة التي توحي بالمعنى وهي لا تحمل أي معنى . ـلهم لا يعرف من لغات هؤلاء القوم الذي يتحدث عنهم بعض التعابير العامية (وأصدق مثال على هؤلاء «بيتر ـلاتور» وكتابه «الله مع الصامدين» ، ١٩٨٣) .

الاستشراق الألماني فقد ظل طويلاً بعيداً عن الحاضر ، ـصوراً على الأغلب في دائرة الدراسات الفيلولوجية ـاريخية الأكاديمية ، والمجلد الحالي الذي نقدمه هنا هو ـه بوثيقة هامة تشير الى مدى انفتاح الاستشراق الألماني على ـضر العالم الاسلامي في المرحلة الحالية .

ـان الكتاب هو «الاسلام في الحاضر» ، ويقع في ٧٧٤ ـحة ، وهو من إعداد وإخراج مستشرقين معروفين هما ـ انده واودو شتاينباخ ، الأول هو أستاذ الدراسات ـلامية بجامعة فرايبورج والثاني هو مدير «معهد الشرق» هامبورج ، وهو معهد متخصص في الأبحاث المعاصرة .

Werner Ende u Udo Steinbach (Herausgeber)·
„Der Islam in der Gegenwart", Verlag C H Beck, Munchen 1984, 774 S

ـه هذا الكتاب ـ وهذا هو الجديد ـ الى القارىء العام ـي يريد أن يتعرف على «الاسلام» ، وليس الى المتخصص ـسب . الهدف هو تقديم معلومات صافية عن العالم ـلامي ، وعن الاسلام والمسلمين في الاتحاد السوفيتي وفي أوربا وأمريكا ، وذلك بأسلوب موضوعي علمي ميسر ، لا يستغلق على غير المتخصص ، هذا مع الالتزام بما توصل إليه البحث العلمي في الموضوعات المختلفة . ولتحقيق هذا الهدف يستعين مخرجا الكتاب بعدد كبير من الدارسين والباحثين الأكاديميين . ومن الطبيعي رغم هذا الاطار الواضح أن تتفاوت الأبحاث المقدمة وأن تختلف المعايير ، وأن تتكرر المقولات .

الاسلام والتطور التاريخي في العالم الاسلامي مدخل ضروري لفهم الحاضر في تشعبه وترابطه ، وهذا هو موضوع الجزء الأول من المجلد ، أما الجزء الثاني فهو مخصص لدراسة «الدور السياسي للاسلام في الحاضر» ، وهو بوضوح محور الكتاب من حيث المادة والحجم . أما الجزء الثالث فيتناول موضوعات متفرقة في اللغة والأدب والتراث المحلي ، ويندرج تحت عنوان «حضارة وثقافة الاسلام في الحاضر» ، وهو عنوان كبير لا يتناسب مع الطابع السطحي الانتقائي الذي تتسم به مقالات هذا الجزء المخصص للمعمار والفنون التشكيلية والتراث المحلي و«صورة الاسلام في آداب الشعوب الاسلامية المعاصرة» و «الاسلام والحفاظ على الذات الحضارية» ، هذا بالاضافة الى الطابع الأيديولوجي الواضح الذي تنضح به لغة المقالين الأخيرين .

يوضح أودو شتاينباخ سبق التطور العام منذ اللقاء بالغرب في القرن الماضي حتى مرحلة «انبعاث الاسلام» الجديدة في السبعينات .

فمع التوسع الأوربي الاستعماري ، فقدت أجزاء كبيرة من العالم الاسلامي استقلالها ، ومع الازدهار الصناعي في الغرب اندثر الاقتصاد التقليدي في البلدان الاسلامية وأصابه التهميش . وأصبحت قضية «التفوق الغربي» و«التأخر» و«التبعية» الذاتية بمثابة اتهام موجه الى المسلم في ذاته أو في عقيدته ، أو هكذا استوعبها كثيرون . ومنذ ذاك يعيش العالم الاسلامي حلقات متتابعة من الصدام أو الصراع بين التصور المثالي للمجتمع الاسلامي وبين الواقع المعاش ، بين ما يجب

أن يكون وبين ما هو قائم . ومنذ ذلك تختلف الاستجابات لهذا التحدي . فالمسلمون المصلحون ـ كالأفغاني ومحمد عبده ـ سعوا الى الانفتاح على قيم العلم الحديث ومجراته مع المحافظة على التراث الاسلامي . على أن حركة الاصلاح والتحديث هذه في القرن التاسع عشر ظلت حركة ثقافية فكرية في المقام الأول . هذا على خلاف حركة البعث الاسلامية ـ الحركة الوهابية في شبه الجزيرة العربية ـ التي استطاعت أن تنفذ أهدافها كحركة سياسية . يصف شتاينباخ المرحلة ما بين ١٩١٨ و١٩٦٧ بأنها مرحلة « التأقطب »
Polarisierung

في أعقاب الحرب العالمية الأولى شغلت قضية الاستقلال ، وبالتالي القضية القومية ، الدول الاسلامية على ما عداها ، بعد أن خابت الآمال في وعود « تقرير المصير » واندرجت قضية « التأخر » تحت مفهوم ضرورة « التنمية الاقتصادية » ، وبالتدريج بدا واضحاً أن التنمية عسيرة أو مستحيلة ، طالما ظلت البنى الاجتماعية والمؤسسات السياسية على ما هي عليه ، ومن ثم بدأت المطالبة بالتغيير الشامل . لنحو نصف قرن استرشدت « النخبة الجديدة » في البلاد الاسلامية بالفكر الاجتماعي والسياسي الغربي . على أن هذه « النخبة » بدأت تتعرض منذ نهاية العشرينات لمنافس ، فهم حركة التحديث أو المجددين (مصلحين وعلمانيين) ينذر بدور التفرقة والشقاق في المجتمع الاسلامي ، وزعزعة ثقة المسلم في نفسه ، والخضوع لثقافة عدائية غريبة . تمثل هذا المنافس في حركة الأخوان المسلمين التي نادت بالعودة الى الأصول والتقليد . هذا هو « التأقطب » الأساسي حتى نهاية الستينات . استهدفت البدايات الأولى لحركة « الانبعاث الاسلامي الجديد » مواجهة التحدي الناصري . وفيما بعد ساهمت عوامل كثيرة في تقوية هذا التيار : الزيادة السريعة في عوائد النفط في بداية السبعينات بعد تكوين « منظمة الأوبيك » ، وتأميم مصادر النفط ، والنجاح النسبي في حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وصعود العالم العربي كعامل اقتصادي وسياسي دولي ذي ثقل ، والاحساس بالقوة الذاتية والقدرة وبدء مرحلة جديدة من التنمية . « فالانبعاث الاسلامي » ـ كما يذهب اشتاينباخ ـ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأطر السياسية والاقتصادية الجديدة . . . وأخيراً وليس آخراً تمثل هذا الانبعاث « في الثورة الايرانية » (١٩٧٨/٧٩) ونجاح النخبة الدينية في تولي السلطة الدنيوية . ولكن ماذا يعني « انبعاث الاسلام » حتى الآن ؟ وكلمة « انبعاث » هي كما ذكرنا ترجمة غير دقيقة لتعبير غير محدد . حتى الآن هو محاولة لفرض أو تطبيق الشريعة الاسلامية بمفهومها اللفظي فحسب ، وليس اجتهاداً عقلياً أو ابداعياً من أجل فهم الواقع والعالم الحاضر بما يتسم به من ترابط وتشعب وتطلعات ومحرات وحاجات ومُثل وقيم انسانية لا يمكن اعمالها أو اسقاطها من الوعي والوجود .

يقدّر عدد المسلمين في الاتحاد السوفيتي بنحو ٤٠ مليوناً وفي الصين بنحو ١٠ ملايين . ويوضح هنز بريكر في دراسته عن الاسلام في هاتين الدولتين كيف تبلورت صيغة التعايش السلمي في الاتحاد السوفيتي بين الدولة والاسلام . لم يأت هذا عن تدبير أو سياسة واضحة إزاء الاسلام ، وانما لأسباب تاريخية

ارتبطت مؤسسات الكنيسة الأرثوذكسية الروسية بالنظام الهيراركي للدولة القيصرية قبل ثورة ١٩١٧ ، . وتركزت جهود الثورة وسياستها في مكافحة الكنيسة والقضاء على مؤسستها ونفوذها وفي محاربة « الوعي الديني » . وقد نجحت في ذلك الى مدى بعيد ، ولكن هذه الاجراءات لم تستطع أن تؤثر على الاسلام ، فليس لديه ـ مثل هذه المؤسسات والتنظيمات ، بل إن الوجود الفعلي للاسلام وممارسة الشعائر الدينية في الاسلام لا يرتبطان بالضرورة « بالجامع » أو « المسجد » . ولأسباب مرحلية وبرجماتية أخرى تبلورت العلاقة بين الدولة السوفيتية وبين المسلمين بصورة ايجابية يتعذر معها الحديث عن المواجهة بين الاثنين .

من المقالات الجديرة بالتنويه في هذا الكتاب نذكر عروض خالد دوران عن الاسلام في أفغانستان وباكستان وبنجلادش و« الاسلام في المنفى : في أوربا وأمريكا » وهو في هذا العرض الأخير يُعرف بتوجهات المجموعات الاسلامية العديدة ، وأيضاً بجاذبية التصوف الاسلامي على الشباب في أوربا . وبلا حرج نستطيع أن ننوه بهذا الجهد الكبير الذي يمثله اصدار هذا المجلد « الاسلام في الحاضر » ، فهو أشبه بمرجع جامع للاسترشاد .

(عرض : ن . نجيب)

الافتتاحية

في هدا العدد (٤٢) اهتممنا بثلاثة محاور : - ١) التنوير - ٢) الف لىلة ولىلة - ٣) هايبريش بل : كاتباً وإنساناً . وقبل أن نفسر احتيارنا لموضوع التنوير ، نحاول أن نجيب باحتصار شديد على السؤال التالي : ما هو التنوير ؟ إن جلّ القواميس الفلسفية تجمع على أنه الاسم الذي يطلق على تيار فلسفي ظهر حلال القرن الثامن عشر . وأنصار هدا التيار وأعداؤه يتفقون جميعاً في تحديد مفهومه . فالكاهن ميسلي يقول في «الوصية» (١٧٢٥) : «ان نور العقل الطبيعي هو وحده الكفيل بأن يقود الناس الى الحكمة والكمال العقلي .» . وفي جوابه عن سؤال ما هو التنوير يقول كانط : «لتكن لديك الشجاعة لاستحدام عقلك : دلك هو شعار التنوير» . أما هيجل فانه يؤكد في «فينومنولوجيا الروح» أن التنوير هو إثبات للعقل وتعكس فلسفة التنوير ، التحولات الاقتصادية والسياسية والثقافية التي شهدتها أوروبا ما بين القرن السابع والثامن عشر ، وخاصة صعود البورجوازية وتوسعها على حساب الاقطاعية . أما جوهرها فهو الدعوة الى استحدام العقل بهدف تحقيق السعادة فوق الأرض . والى حد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ظل «التنوير» الشعار الذي ترفعه أوروبا بأسرها من أجل التقدم والتطور الصناعي والتكنولوجي . ثم رفع نيتشه صوته محتجاً على هذه «العقلانية الباردة» وممجّداً الجنون أما «رامبو» فصرخ قبل أن ينتهي في حرار بحثاً عن الثروة : «العلم ! السالة الحديدة ! العالم يسير الى الأمام ! لكن لماذا لا يلوي رأسه للوراء !» . وقد ازداد نقد «التنوير» و«العقلانية» حدّة مع السرياليين ومع الوجوديين (كامي خاصة) . والآن أصبح من الموضوعات الساخنة التي تشغل المفكرين والكتّاب والفنانين وحتى الحركات الصغيرة المدافعة عن الطبيعة وعن حماية البيئة . وهو ما دفع بناقد مثل «فريتز رادتس» لكي يقول في إحدى مقالاته : «ان التنوير يأكل أبناءه» ! إن جملاً مثل : «ان هروبي - ادا ما كان هناك هروب - سيكون باتحاه السر» (بيتر هاندكه) أو : «الحياة تبدو وكأنها دوران في نفس المكان» (توماس براس) أو : «كان من الأحسن لو بقينا حيوانات برمائية» (غونتر كونارت) أو : «لم يعد يوجد لا تقدم ولا هدف . ليس هناك غير دائرة» ! (رودولف هوجهوت) تعكس الى حد كبير انحسار التيار «التنويري» بل وتبرز ان جملة ديكارت الشهيرة . «أنا أفكر . إذن أنا موجود !» فقدت سحرها في عصرنا الراهن وأن «التنوير دمر العالم ولم يغير وضع الانسان نحو الأفضل ، وإن كل الثورات التي اشتعلت بهدى منه تحولت بعد دلك الى آلات للموت !» . وفي إطار هدا المحور احترنا في البداية نصاً لادجار موران ، يحاول فيه إبراز النقاط الأساسيه في الجدل القائم الآن حول «التنوير» ثم نصاً لكروكوف يفسر فيه معاني نص كانط الشهير : «ما هو التنوير ؟» وبعد دلك احترنا نصاً حول الفيلسوف الالماني الكبير جيورج هابرماس يوضح معنى «العقل المنفتح» وآخر حول العلاقة بين الأدب والعقل ، ثم نصاً حول المفكرين لوكاتش وإرنست بلوخ كمناضلين كبيرين من أجل العقل . وأخيراً احترنا نصاً حول فكرة الرؤيا التي بدأت تبرز من جديد ضمن الأعمال الفنية والفلسفية والروائية . وفي الجزء الثاني من المحور نفسه ، احترنا نصين : الأول للكاتب المصري سلامة موسى ، والثاني للمفكر التونسي هشام جعيط . وهما ينتسبان الى جيلين مختلفين . فسلامة موسى من «الجيل الكبير» الذي تأثر بالعقلانية الاوروبية وتحمس تحمّساً شديداً للتنوير وأسس الحداثة العربية في مجال الابداع والكتابة والتفكير . أما هشام جعيط فهو من جيل مرحلة ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ ، الذي يسعى الآن لفهم فشل «النهضة العربية» وتفسير أسباب الانكسارات التي يواجهها الى حد هدا الوقت .

في المحور الثاني الخاص بالف ليلة وليله ، حاولنا من حلال دراسة حول تأثيرات هدا الكتاب الرائع على الحركة الرومانسية الاوروبية عامة والألمانية خاصة ، ومن حلال نص لهوفمنتال - وهو أحد المتأثرين الكبار بالف ليلة وليلة ، أن نبرز قيمة هدا الأثر الخيالي العظيم وأن نوضح كيف أن الأوروبيين استفادوا منه أكثر مما استفاد منه أصحابه - أي العرب - .

أما المحور الثالث فقد خصصناه للكاتب الكبير هاينريش بلّ الدي توفي في ١٥ تموز/يوليو من هذا العام عقب حياة مليئة بالابداع وبالنضال من أجل السلام والكرامة الانسانية . وقد كان بلّ واحداً من أهم الدين جسدوا في أعمالهم مأساة ألمانيا خلال الحرب ، ثم أوضاعها في ما بعد . وفي ركننا الخاص بالأدب والفيلم نشرنا حواراً مع المخرج الكبير فولكر شلوندورف حول «شرف كاترينا بلوم الضائع» المأخوذ عن قصة بنفس العنوان للكاتب الراحل هاينريش بلّ . أما بقية العدد ، فقد خصصناه للحديث عن المعارض الكبرى التي شهدتها ألمانيا الفيدرالية هدا العام : معرض رسوم پاول كلي - معرض التماثيل الفرعونية - معرض الفن التركي ، وأيضاً عن المعهد الشرقي في هامبورغ وعن الكتب والمجلات الحديثة والتي لها علاقة بالعالم العربي - الاسلامي .

(المحرر)

العدد ٤٢   العام ٢٢   ١٩٨٥

تصدرها انتر ناسيونس
مدير التحرير : د . اردموته هللر

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str 41, D-8000 Munchen 40

FIKRUN WA FANN

Nr. 42 Jahr 22 1985

Herausgeber INTER NATIONES
Redaktion Dr. Erdmute Heller

صورة الغلاف : فريدنسرايش هوندرتفاسر تسع وتسعون رأساً ، ١٩٥٢ ، مجموعة ناريل جولاندريس ، باريس ، لوزان ، أثينا
الغلاف الداخلي الأول كاي نيلسون – رسوم مستوحاة من قصص الف ليلة وليلة العلاف الداخلي الثاني كاي نيلسون – رسوم مستوحاة من قصص الف ليلة وليلة
(هوندرتفاسر ، رسام نمساوي ، تحصّل سنة ١٩٨٤ على جائزة «الفن والمحيط» وذلك من أجل اعماله الداعية الى حياة إنسانية أفضل ، والى ضرورة مقاومة التلوث الذي يهدد الطبيعة والانسان في آن معاً

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة السنخة ١٤ مارك ألماني ، السنخة للطلبة ٧ مارك ألماني
تقدّم طلبات الاشتراك الى دار النشر

الطباعة F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen
صف الحروف Orient-Satz, R Nickodaim/Berlin
الترجمة د ممدوح عشري ، د م علي حشيشو ، د أ حلمي ، د أ خيرالله ، د شريفة مجدي

إدجار موران

ملاحظات حول جدل ساخن : العقـــل والواقـــع الجديـــد

«العقل لن يجد نفسه إلا حين يتقدم على العالم بذاته المطلق المزيف الذي هو مصدر كل هيمنة عمياء »
(ادورنو هوركهايمر جدلية العقل)

«مهمتنا أن نوسع عقلنا حتى نتمكن من أن ندرك فينا وعند الآخرين ما يسبق العقل وما يتجاوزه»
(مارلو بونتي اشارات)

خلال مرحلة طويلة، بدت العقلانية الانسانية، التي كانت احدى النتائج الكبرى للثورة التنويرية، وكأنها جسّد التقدم والتحرر الحقيقي وكان ذلك واضحا من خلال صراعها المتواصل والعنيف احياناً ضد الأساطير والأديان . كما ان رغبتها في الانتشار على نطاق واسع ، وحتى في تلك الأماكن الضائعة والخفية ، جعلت منها ركيزة قوية يعتمد عليها المسحوقون والمظلومون والمستعمرون لاستعادة حريتهم وكرامتهم وإنسانيتهم . ورغم ذلك فان المبادىء التي دعت اليها العقلانية الانسانية، وسعت الى نشرها بين الشعوب بحماس شديد ، ظلت «مجردة» ، إذ انها لم «تحترم» الفروق بين الثقافات . وهو ما أدى مع مرور الزمن ، الى ما نسميه البعض الآن «بالامبريالية الثقافية» ، تلك التي تلغي وجود الثقافات الصغيرة والبدائية بل أنها تحتقرها ، وتسعى الى تدمير قيمها ومرتكزاتها

لقد تحدث «هيدجر» Heidegger عن ذلك العنف الذي يختفي وراء إنسانية العقل الأنوية . فالطبيعة مطالبة دائماً بأن تمثل أمام محكمة العقل ، وأن تخضع لمختلف التجارب والعلم ، عوض أن يعمر الطبيعة نحبه ، يدمّرها ويسعى جاهداً للسيطرة عليها سيطرة كلية . والعالم بأسره محكوم عليه بأن يخضع للتكنولوجيا بدعوى أنها قادرة على توفير السعادة الحقيقية .

ورغم أن «هوركهايمر» و «أدورنو» هما على طرفي نقيض مع هيدجــــر ، فانهما يصلان الى نفس النتائج بخصوص مسألة نقد العقل : «إن العقل يتعامل مع الأشيـاء كما لو كان ديكتاتوراً . وهو لا يعترف بالأشياء الا حين يحس أنه قادر على أن يتلاعب بها » . ويكفي أن يتحول الناس الى أشياء لكي يواجهوا نفس المصير ويخضعوا خضوعاً تاماً لديكتاتورية العقل الحديث . وعندئذ يحدث الاكتمال التكاملي لفكرة النظام والكلية في ظل الكليانية الشاملة . ويقول هوركهايمر وأدورنو . «العقل أكثر كليانية من أي نظام» . ولتوضيح هذه الفكرة ، أقول بأن الكليانية لا تكتمل الا حين توحد بين مكوّنين : مكوّن ديني/صوفي (محيّ) ، ومكوّن عقلاني / معقلن لكن قبل أن أتحدث في هذه المسألة ، لا بد أن أتفحص من جديد مسألة العقلنة التي هيمنت من خلال التقنية والبيروقراطية على جميع مجالات الحياة . ان مبدأ العقلنة هنا ربط بين النظام/الكلية/الدقة وبين فكرة الاقتصاد والانتاج والفاعلية .

وقد توصلت البيروقراطية ، اعتماداً على الدقة العقلانية ، الى أن تتطور بشكل مخيف ، حتى اننا أصبحنا نحس جميعاً بثقلها تماما مثل ذلك المواطن الغريب ، جوزيف ك . الذي جعله فرانز كافكا بطلاً لقصته «المحاكمة» . إنها ليست هناك في الدواوين ، والوزارات ، والادارات ، إنها في أعماقنا ، وفي تلك المناطق الخفية من ذواتنا .

أما الصناعة فانها أصبحت تنظر الى الأشياء من زاوية واحدة : هل هي صالحة أم غير صالحة . وداخل المعامل تحوّل البشر الى مجرد آلات تقوم بنفس الحركات لساعات طويلة من أجل «ضمان الفاعلية في مجال الانتاج» . غير أنه بمرور الزمن ، تبين لنا جميعاً أن هذا الأسلوب لا يمكن أن يضمن النتائج المرتقبة . بل وربما يزيل الرغبة في العمل نهائياً . ولهذا السبب أحدثت العقلنة منعرجاً آخر . وأحدثت تطبق أساليب جديدة مثل تشريك العمال في المرابيح ، وفي التسيير بهدف ضمان الانتاج

والمحافظة على النظام . ونعتقد أن مثل هذا الأسلوب الجديد في مجال العقلنة أكثر إيجابية ، لأنه أكثر إنسانية .

ويمكن القول ، أن التصنيع ، والتمدّن ، والبيروقراطية ، والتقنية ، تطورت كلها حسب القواعد والمناهج العقلانية . وقد وقع استعمال الأشخاص كما لو كانوا مجرد أشياء لا تصلح إلا لأغراض تخص النظام والاقتصاد والفاعلية . غير أن هذه العقلنة لُطِّفت أحياناً بالانسانية ، ولعب القوى السياسية والاجتماعية المختلفة . هذا بخصوص الغرب . أما في المناطق الأخرى من العالم ، أي تلك التي نسميها البلدان الفقيرة أو المتخلفة ، فانها إبررعت مثل السرطان والتهمت الكثير من القيم .

من هنا يمكننا أن نتابع السير العملي للعقلنة :

١) يمكن أن تكون العقلنة إنسانية ، حين يتعلق الأمر بتنظيم المجتمع ، وتسهيل حياة البشر ، وتطبيق تلك المبادىء التي يطمحون اليها مثل الحرية والعدالة والمساواة . وهي «إمبريالية» حين تداهم العالم بأسره وتضاعف من شقاء الشعوب التي تناضل من أجل استقلالها ، والمحافظة على ثقافاتها ، وحضاراتها .

٢) وتكون العقلنة كليانية حين تنفصل عن الانسانية وعن النقد المناهض للدين ، وتتحد مع أسطورة كبيرة وعميقة . وعندئذ يمكن أن نرى أن العقلانية والعقلنه حدّ مزدوجين وذا وجهين : وجه تقدمي وآخر رجعي . غير أن الوجه التقدمي مرتبط بالعقلانية / الفكر النقدي / الانسانية . وإذا ما انفك هذا الرباط فان العقلنة تبدو عارية ، وعندئذ يمكنها أن تلتحم بالقوى السوداء لكي تؤسس الكليانية التي كان «هوسيرل» Husserl يسميها «عقلانية الاهرامات» .

هل ثمة عقل جديد ؟

ان العقل الجديد ، اذا ما وجد ، لا يمكن أن يكون الا معقداً ومسكوناً بالشك . أي أن يتأسس على العلاقة القوية والدائمة ، وفي نفس الوقت ، المكملة ، والمعتمدة على المنافسة والتضاد ، بين العقل واللاعقل .

١) ليس هناك «العقل الأله» ، أي العقل المفارق والمطلق والمكتفي بذاته . إن مثل هذا العقل الخالص ليس سوى أسطورة مغلوطة . ومهمتنا الآن ، أن «نستكشف» الجانب الأسطوري ، الشاسع والعميق للعقلانية .» (اكسيلوس: آفاق العالم) . عندئذ فقط ، يمكن أن نكتشف أن العقل هو بحد ذاته أسطورة رغم أنه يدعو الى محاربتها وازالتها من أذهان الناس .

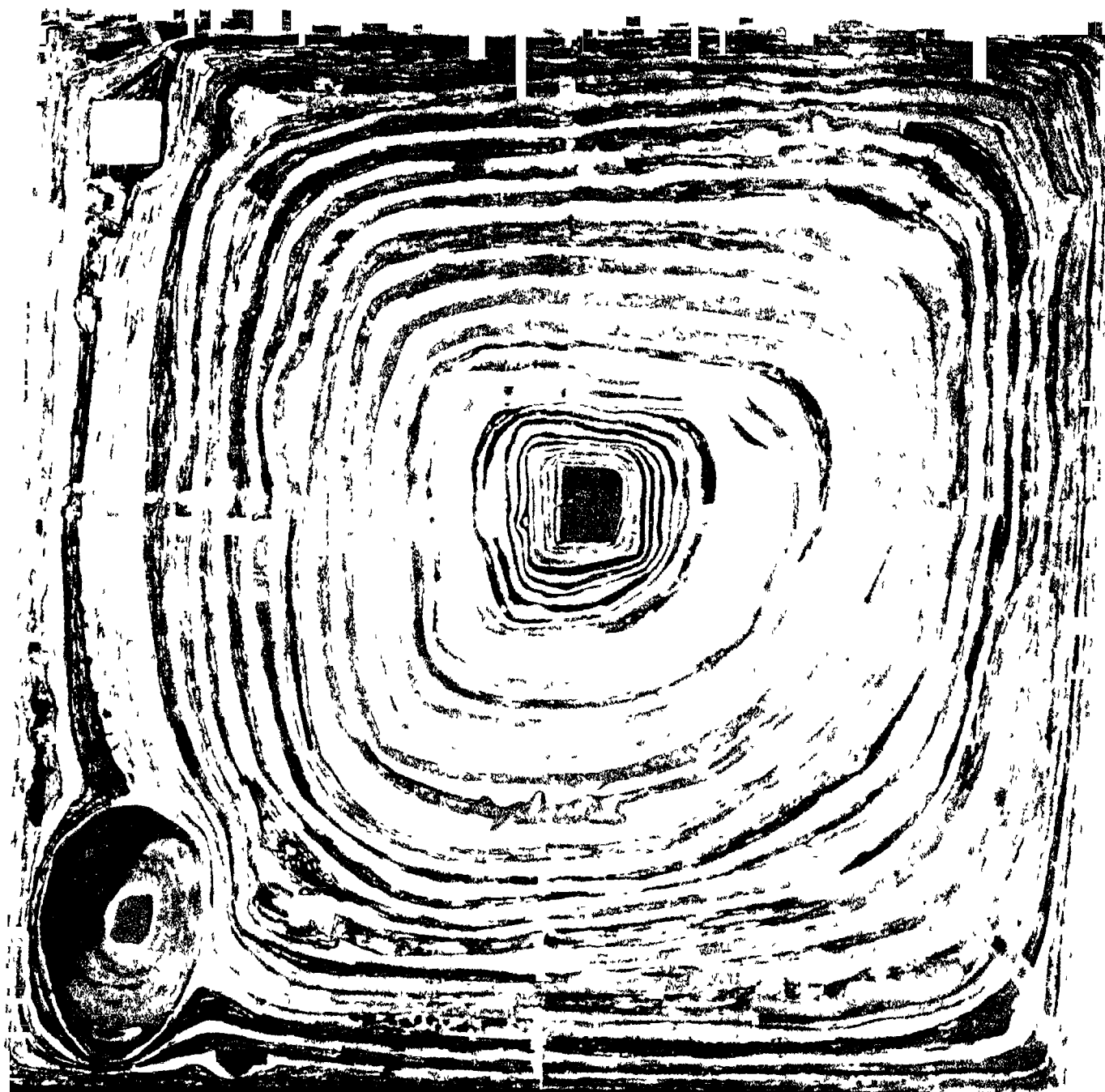
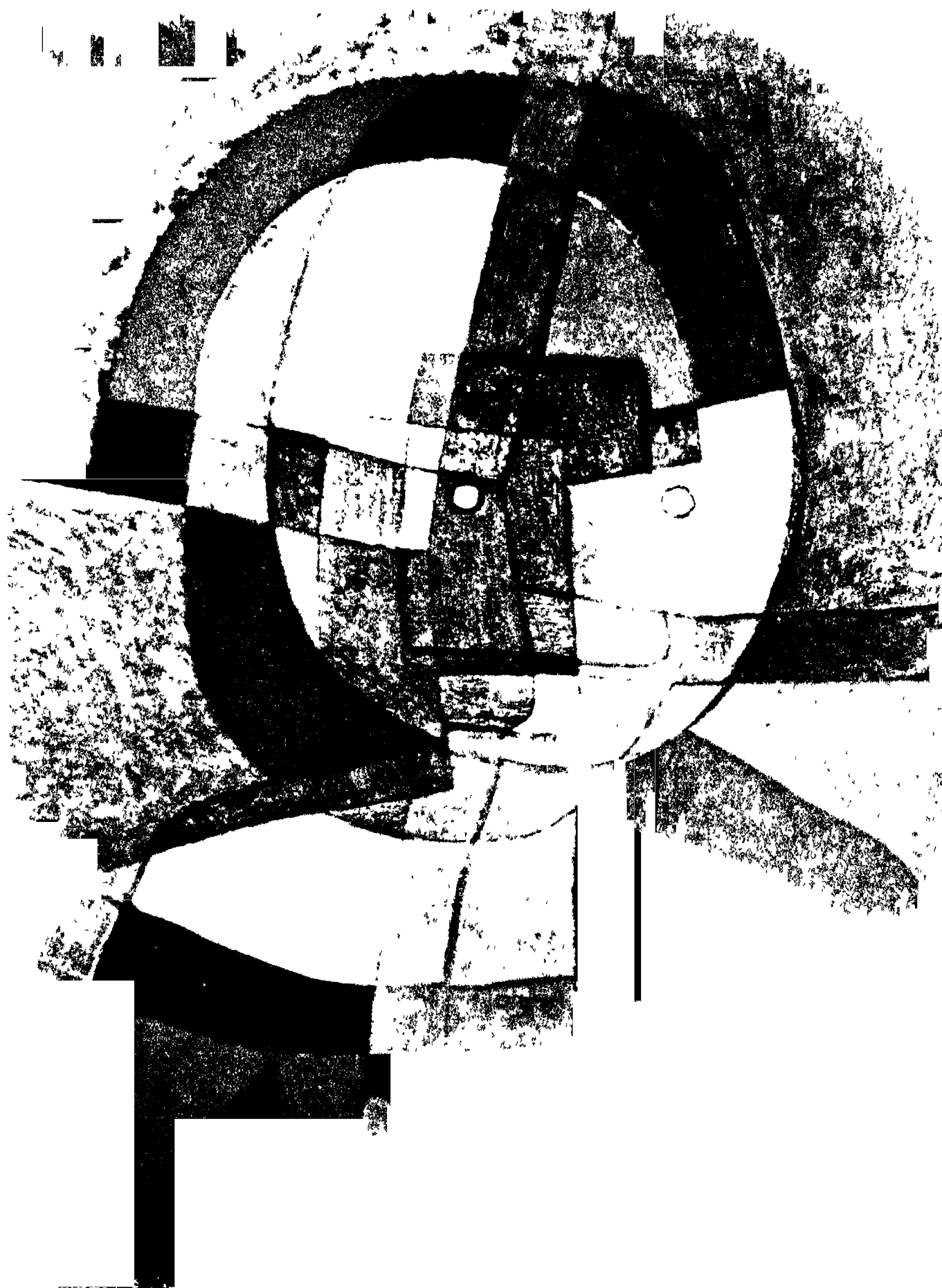
٢) إن اللقاء بين العقل والموضوع يحدث صدىً ما يؤدي الى تلغي كل واحد منهما الآخر . ومن الأكيد أن العقل الكلاسيكي عاجز عن قبول الواقع الذاتي . ولهذا فانه لا يستطيع البتة إدراك تلك الذاتية المستترة تحت العقل .

٣) هناك «تدمير ذاتي من جانب العقل نفسه» (هوركهايمر - أدورنو . فحين رفض العقل اللاعقلي الذي يجسد المعقد ، وأيضاً الوجود والحياة) ، وحين يحوي لاعقلانيته نفسها ، وحين يطوّر جانبه العقلاني ، العنيف والجوري باستمرار فانه في الآن نفسه يقوم بتقوية وتنمية لاعقلانيته نفسها التي تصبح فجأة جنوناً وفناء .

٤) من هنا يمكن القول أن هناك تحولات في العقلانية . هناك لحظة ما يصبح فيها العقل واهماً ومختلاً ، واللاعقلي عاقلاً وحكيماً .

٥) ليس علينا فقط أن نكتشف جنون العقل . علينا أيضاً أن نستكشف عقلانية الجنون . ان موضوع الحكمة / الجنون معقد ولكنه ثمين بالنسبة للفكر العربي منذ الاغريق الى ايرازموس Erasmus .

ويكفي أن حدث ذلك الانفصال المؤلم في العقلانية الحديثة لكي تتعارض هذان العبارتان . ولا بد من التذكير من أن اللاعقل لا بدّ أن يلعب في مجاله نفس الدور الذي لعبته الفوضى في العلم الجديد (Scienza Nuova) . أي أن يكون أساسياً في كل حركة تجديدية وفي كل شكل من أشكال الخلق والابداع . «ان اللاعقل هو المصدر» قال نيتشه Nietzsche . وهو يوضح : «في كل مكان تقريباً ، يكاد الجنون هو الذي يفتح الطريق أمام الفكر الجديد ، ويرفع المنع عن عادة ما أو عن خرافة محترمة» . ومن قبله قال أفلاطون Platon : «إن الجنون هو الذي جلب كل الخيرات تقريباً الى الاغريق» .

كريستيان جراف فون كروكوف

لتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك !
التنوير لا يزال مهمة صعبة في ألمانيـا

«**التنوير هو** خروج الإنسان من قصوره الذي اقترفه في حق نفسه . وهذا القصور هو عجزه عن استخدام عقله إلّا بتوجيه من إنسان آخر . ويقع الذنب في هذا القصور على الإنسان نفسه عندما لا يكون السبب فيه هو الافتقار إلى العقل ، بل إلى العزم والشجاعة اللذين يحفزانه على استخدام العقل بغير توجيه من إنسان آخر . **لتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك !** ذلك هو شعار التنوير »

هذه هي جمل المقدمة لمقال بسيط طبقاً لحجمه ، فهو يتكون من ثماني صفحات كاملة تحت عنوان «الإجابة على سؤال : ما هو التنوير ؟ » نشر هذا المقال قبل مائتي عام في ديسمبر ١٧٨٤ في «صحيفة برلين الشهرية» Berlinische Monats-schrift ، وكاتبه هو **إمانويل كانط** وبما لها من عبارات – كأنها نقوش ! لم يحدث قبل ذلك أو لا يكاد يوجد أحد منذ ذلك الوقت استطاع أن يعبر بهذه الدقة وهذا اليسر عما تعنيه كلمة التنوير . ليست عقيدة ولا مذهباً ، ليست صرحاً تعليمياً ولا نظرة الى الحياة ، ولكنها خروج الإنسان من قصوره عن طريق استخدام العقل ولا يعني إعمال ضرورة وجود الشجاعة – ويضيف كانط :

«إن الكسل والجبن هما علة رضاء طائفة كبيرة من الناس بأن يبقوا طوال حياتهم قاصرين ، بعد أن خلصتهم الطبيعة منذ أمد بعيد من كل وصاية غريبة عليهم ، وهما كذلك علة تطوع الآخرين بفرض الوصاية عليهم . ويبدو الأمر وكأن كل واحد منهم يقول لنفسه : إن الوصاية عليّ لمريحة ! وما دمت أجد الكاتب الذي يفكر لي ، والراعي الروحي الذي يغني ضميره عن ضميري ، والطبيب الذي يقرر لي نوع الطعام الصحي الذي أتناوله . فما حاجتي لأن أجهد نفسي ؟ ليست هناك ضرورة تدعوني للتفكير ، ما دمت أقدر على دفع الثمن ، وسوف يتكفل غيري بتحمل مشقة هذه المهمة الثقيلة . أما أن أغلب الناس (وفيهم الجنس اللطيف بأكمله) يشفق على نفسه من التقدم خطوة واحدة على الطريق الى الرشد ويعدونه أمراً شديد الخطر عليهم جانب صعوبته ومشقته ، فقد تكفّل بإقناعهم بذلك أولئك الأوصياء الذين تكرموا بالامساك بزمام أمورهم وتفضلوا بفرض رقابتهم عليهم . فبعد أن دمغوا حيواناتهم الأليفة بالغباء وحرصوا كل الحرص على أن يحولوا بين هذه المخلوقات الوديعة وبين التجرؤ على القيام بخطوة واحدة خارج «المشاية» التي حبسوا فيها خطاهم ، أخذوا يبينون لهم هول الخطر الذي يتهددهم لو حاولوا السير بمفردهم . بيد أن هذا الخطر ليس كبيراً كما يدعون ، لأنهم سيتعلمون في النهاية كيف يسيرون على أقدامهم بعد أن يتعثروا عدة مرات . ولكن مثلاً واحداً يضرب على بعض من سقط في الطريق كفيل بأن يخيف الناس ويصدهم عن الشروع في أي محاولة أخرى »

نقد النقد

مرة أخرى جمل بسيطة ومعبرة فهي توضح الأمر من ناحيتين : **الأولى :** هناك مصلحة في إبقاء الناس على قصورهم أو بالأحرى إن محور القضية هو تحقيق السيطرة .

الثانية : تصبح فرصة الأوصياء الذين نصبوا أنفسهم أولياء على الناس صعبة إذا لم يجدوا في الناس ذاتهم ما يسميه كانط بالكسل والجبن

حقاً إنه لمن المريح أن تعوي مع الذئاب ، وأن تسبح مع التيار وأن تكون شجاعتك مقرونة بجمهور كبير ، لكنها شجاعة كئيبة المظهر وجبن مقنع . أما غير ذلك فيتطلب «الشجاعة الأدبية» وهي شيء نادر .

«من الصعب إذن على أي إنسان أن يتمكن بمفرده من

ايمانويل كانط كما رسمه دوبلر

التحلص من هدا القصور الدي أوشك أن يصبح طبيعة ملازمة له . بل إن الأمر قد وصل الى حد أن يعشق هدا القصور بحيث أصبح عاجزاً عجزاً حقيقياً عن استخدام عقله . . ولهدا لن نجد إلا قلة ضئيلة استطاعت بفضل استخدامها لعقولها أن تنتزع نفسها من الوصاية المفروضة عليها وتسير بخطى واثقة مطمئنة.

وماذا بعد ذلك ، لن يفلح التنوير إذا ما أصبح شأناً فردياً ، ولكنه يشكل قضية مشتركة بين الناس جميعاً ، قضية مطروحة للمناقشة العامة ، للرأي والرأي الآخر ، للنقد ونقد النقد ، خلال ذلك يمكن أن يبث الناس الشجاعة في بعضهم البعض وحتى – أو بالأحرى – عندما تتعارض الآراء .

للرفض ثماره : فالمعارضة – وليست الموافقة – هي التي تحفز على التأمل والتفكير . ولذلك يمثل الحوار السقراطي النمط العربي للتنوير بحيث لا يقوم المعلم بالمحاضرة والتلقين بل يطرح الأسئلة ويتابع السؤال بنقد وسخرية .

«وليس هناك شيء يتطلبه التنوير قدر ما يتطلب الحرية ، وهو في الحقيقة لا يتطلب إلا أبعد أنواع الحرية عن الضرر ، ألا وهي حرية الاستخدام العلني للعقل في كل الأمور .» وهذا تماما ما فعله سقراط وتمت إدانته بسببه . ويلفت كانط النظر الى مشكلة أخرى : إن التنوير يشكل على أي حال قضية بعيدة الأمد ، لأنه يجب التغلب على عادات القصور المتغلغلة منذ الأزل وعلى الأفكار الجامدة التي تنشأ باستمرار ، «ولهذا

كن أن يصل الجمهور الى التنوّر الا ببطء» . ولكن هذه
ة تختلف حولها الآراء . ألا يمكن احتصار الطريق الى
د ، وتغيير كل شيء دفعة واحدة ، بحيث يتم بالقوة
ط الأوصياء غير الشرعيين الذين فرضوا أنفسهم ؟

ت الثورة الفرنسية في فرنسا عام ١٧٨٩ بعد خمس
ات فقط من كتابة كانط لمقاله . كانت ثورة نابعة من
ع التنوير أو على أي حال مستندة اليها لقد آذن فجر الحرية
يء .

رجعنا الى كانط فسوف نجد لديه في هذا الوقت المبكر
مشوباً بريبة غريبة :

. وربما نجحت ثورة في القضاء على الاستبداد الفردي
بهر القائم على الجشع والتسلط ، ولكنها لا يمكن أبداً أن
ي الى إصلاح حقيقي لأسلوب التفكير ، بل إن ما ستجد
أحكام متحيزة لن تستخدم - شأنه في هذا شأن الأحكام
بقة - إلا في تضليل عامة الناس وجرهم وراءه .»

ول كانط ما أثبت الزمن صحته منذ ذلك الحين : إن
قلاب لا يأتي غالباً بالحرية المرجوة ، بل يأتي في أكثر
الات بالارهاب فقط ، متنوعاً بسيطرة القوة الجديدة -
لأكثر قسوة - في ظل تغيير ظاهري للمعالم
مصير التنوير فستنتج عنه ظاهرة ذات شقين
حول الحماس الذي كان في البداية إلى خيبة أمل ،
لكثيرون ممن كانوا مستعدين لبذل كل شيء في سبيل
ستماصة الكبرى يتحولون الى المعسكر الرجعي أما ممثلوهم
هم يصابون بالذعر ويلجأون الى القمع الوقائي ، والخوف
لد الاعتداء ، ومحاربة الارهاب تولد الارهاب ، والقوة تولد
وة . ويصف كانط تلك العلاقات بطريقته وهو يبايع
يدريك الثاني ملك بروسيا :

لا يستطيع أن يقول ما لا تجرؤ عليه دولة حرة إلا من لا
شى الظلال وهو متنور ويملك في نفس الوقت زمام جيش
رار جيد التنظيم لضمان الأمن العام . فكروا ما شئتم وفيما
شئتم ، فقط أطيعوا . هكذا يظهر هنا مسار غريب غير متوقع
أمور البشرية ، على نحو ما يظهر في ميادين أخرى ، فيبدو
ل شيء فيه ، اذا نظرنا اليه في مجموعه نحيباً ، زاخراً
لمفارقات» .

ومنذ عام ١٨٧٩ تخشى القوة الفكر ، بل تتخوف من ظلال
الفكر . تبدأ حقبة طويلة من القهر ، والحق أنها قد بدأت من
قبل في بروسيا حيث صدر عام ١٧٨٨ قانون رقابة جديد ،
أي بعد سنتين فقط من موت فريدريك الأكبر ، ومنذ ذلك
الحين ظل تاريخ التنوير في ألمانيا تاريخ معاناة . لم يكن التنوير
هو الذي أحدث تأثيراً عميقاً في ألمانيا ، وإنما الرومانتيكية .

لم يظهر النور الساطع للفكر النقدي في «ألمانيا» بحق ، بل
الهمسات الرومانسية المظلمة تحت أشجار البلوط في ضوء القمر
عند طاحونة الهواء ، وأمام أطلال العصور الوسطى .

هل نحن «مواطنون راشدون» ؟

في النهاية ثبت أن كراهية كل رموز التنوير وصيغها قد
أصبحت طاغية ، لأنها كانت في الباطن كراهية ذاتية . إن
التخلي بالذات عن شجاعة استخدام العقل يولد القصور
والشعور بالذنب ، وهو ما لا يحتمله الإنسان بطبيعة الحال
وما لا يعترف به ، وإنما يكتبه في الأعماق ومن ثم يبطر
للآخرين الذين تصدوا للتحرر بأنهم مفسدون .

حقيقة : إن تولي الاشتراكيين القوميين (النازيين) السلطة
عام ١٩٣٣ وترحيب الجماهير بذلك على أنه «الانتماصة
القومية» ، كذلك تدمير الديمقراطية وحرق الكتب والحرمان
من حماية القانون والتشريد وإعدام الفكر الناقد وإصدار
البيانات وممارسة «مبادىء الزعيم» Fuhrer ، كل ذلك كان
يعني في جوهره الثورة المضادة للحرية والمساواة . كان يعني
الالغاء التام للتنوير بمفهوم كانط ، وكان المعنى الحقي لشعار
«الحل الحاسم» هو الخلاص من عبء الرشد .

ولكن كيف يبدو الأمر بعد عام ١٩٤٥ ؟ وكيف هو اليوم
عام ١٩٨٤ ؟ ألم تتغير الملامح والعلاقات تغيراً حاسماً ؟ ألم
نصبح ديمقراطيين أي مواطنين راشدين ؟ بالتأكيد ، ومع
ذلك تبقى الشكوك . ولذلك إذا تأملنا عن كثب أو بحثنا على
سبيل المثال في موسوعة بروكهاوس Brockhaus تحت كلمة
التنوير لوجدنا حلاً مثل هذه : «قد أدى الاقتناع بأن كل
الناس في الأصل متساوون وعقلاء وجيدون الى ايمان كبير
مفرط على الأغلب بفاعلية التعليم وبقدرة الاصلاحات
الاجتماعية على تحقيق السعادة وتقدم البشرية . . الاعتقاد في
أمان التقدم ورفاهية التقدم أصبح مشكوكاً فيه ، وبالرغم من

دلك ما زال حتى اليوم هو عصب الايديولوجيات التي تقرر مصير العالم في الشرق والغرب» .

آراء شائكة : في مقال روكهاوس أيضاً ثناء يحمل نقيضه في طياته ، هدا الثناء موجه الى **جوتهولد افرائيم ليسنج** Lessing الذي يعد الى جانب كانط أعظم رجال التنوير الألمان : «لقد بقي حبيساً لفكر التنوير ولكنه كان عميقاً ومتنوعاً في داخله لدرجة أنه ساهم في التغلب على العقلانية المتعالية أو المعتدة بنفسها والتي أصبحت جامدة كالعقيدة .»

غموض وانقسام : فمن ناحية يردد عصرنا صيحات الحرب في سبيل بلوغ الرشد : لتسقط كل أنواع الوصاية . الشعار هو التحرر : تحرر الطلاب من الأساتذة ، المطالبة بعلم «نقدي» في جامعة «نقدية» – من ذا الذي يعد نفسه اليوم تلميذاً «لأستاذ» ؟ حتى «الصبية» لا ينبغي أن تُطلق عليهم تلك التسمية . عموما ، تحرر الشباب من عامل السن ، وتقدم سن الرشد حتى من الناحية القانونية .

تحرر المرأة من الرجل ، الأقليات من الأغلبيات ، الرجال والنساء الشواذ من المعايير الجنسية الطبيعية ، أو أيضاً تحرر المواطنين من وصاية السلطات ، المبادرات الشعبية التي تنتشر انتشار النار في الهشيم ، الرغبة في المساهمة في اتخاذ القرار وفي المشاركة ، الديمقراطية ليست على أنها شأن من شئون الأحزاب والمؤسسات ، بل الديمقراطية المباشرة التي تنبع من القاعدة .

ومن الناحية الأخرى نرى صغار السن بمجرد أن يشبوا عن الطوق ، يعاودون البحث عن العش ودفئه مرة أخرى ، وعن التعايش الجماعي وعن السكن المشترك . فالشعور مطلوب وكذلك المعايشة . الواحد البسيط هو كل شيء ، وليس المركب المعقد – الالتزام العقائدي بدلاً من الارتياب والابتعاد التهكمي . حتى علماء المستقبل لهم تطور اقتصادي ، وبالمثل الكهنة والمتصوفون وكتّاب الأساطير . ويزداد الأمر وضوحاً عندما ننظر الى النجاح الكبير لبعض الكتب في السنوات الأخيرة لأنها تبين من خلال نجاحها الهائل أنها قد أصابت عصب العصر . لنذكر ثلاثة أمثلة :

أولاً : اريش فروم : «**أنملك أم نكون** – الأسس الروحية لمجتمع جديد» . وهنا يصل المرء الى «الكينونة» الايجابية عن طريق التعمق الصوفي – و«الملكية» السلبية على العكس هي

مارك شاغال حـقـول

ثمرة العقل الذي أصبح متكبراً ، ومن هنا يتم ذكر صوفيين كقدوة مثل «المعلم إكيهارد» Meister Eckehard بالاضافة الى أسماء الديانات ومؤسسيها ، بينما لا يدور الحديث حول مفكرين ناقدين أمثال ديكارت وفولتير وكانط أو بوبر .

ثانياً : ميخائيل إنده : «**حكاية بلا نهاية**» . تلك هي الهمسات والهمهمات القديمة الحديثة التي لا يمكن إغفال صوتها تماما ، كما لا يمكن إغفال صور الهروب من تعقيدات عالمنا الحاضر الى الرومانسية والخيال . وبالمناسبة فانه ظهر في تلك الأثناء فرع متكامل من الأدب المتشابه .

ثالثاً : فرانس الت : «**السلام شيء ممكن** – سياسة خطبة الجبل» وفيها : «اتسع عالمنا ولكن طبيعتنا الاخلاقية ستبق

متخلفة» . من منظور التاريخ الفكري يُعد هذا نتيجة للتنوير الذي يفتخر به كل المتحررين في عصرنا . ولكن الحقيقة أن عقلنا لم يتحرر بل انفصل عن المسئولية وعن العواطف والدين والحدس . منذ العصور الوسطى ينمو العلم والتكنيك نمواً فريداً ، ولكن ما نعرفه عن الروح فهو أقل بكثير مما كان يعرفه أجدادنا الذين كان لديهم إدراك واضح بمفهوم «الذنب» . قد أدى التنوير الى تأخير العقل . إن المأزق الذري لطريق مسدود لعقلنا السليم .

دُفِنَ مثل الملوك

قال بيتر جلوتس رداً على ذلك : «بكل مودة أقول لكم ، إن من لديه عقول منقسمة في أصله منذ محاكم التفتيش حتى الكاردينال شلمان يجب عليه ألا يعتبر التنوير مسئولاً عن القنبلة الذرية» .

من الناحية التاريخية هناك فارق جوهري بين مفهوم التقدم الاخلاقي للقرن الثامن عشر وبين التقدم الاقتصادي والفني للقرنين التاسع عشر والعشرين . إن إبدال عصر إنساني اخلاقي بزمن اخلاقي وفني ، وتحويل الاهتمام من مشاكل التربية الى مشاكل الانتاج وتوزيع السلع ، بالاضافة الى إحلال الصفوة العاملة الفعالة للتنوير بصفوة القرنين التاسع عشر والعشرين ، كل هذا أدى الى إنتاج العقلانية المحدودة القائمة على المعرفة الآلية ، وإنتاج ذلك العقل الناقص الذي يحاول نقد القديم . ولكن هذه أفكار طائشة وخطيرة تستهدف الدفع بالعقلانية الغربية الى مملكة الأموات والعودة الى العصور الوسطى

إن التنوير في ألمانيا مهمة صعبة ، ويبدو أن الأمر سيستمر كذلك . ويصور كارل بور الحال عند موت كانط قبل ١٨٠ عاماً فيقول :

«لقد توفي في كونيجسبرج Konigsberg ، المدينة البروسية الصغيرة التي قضى فيها ثمانين عاماً من عمره . عاش لأعوام في عزلة تامة وفكر أصدقاؤه في الاكتفاء بمراسم دفن بسيطة . ولكنه دُفِنَ كملك وهو ابن عامل من العمال البسطاء . عندما انتشر خبر وفاته تزاحم الناس على بيته . استمر هذا التيار البشري عدة أيام ، وفي يوم الدفن توقفت الحيـــاة في كونيجسبرج وتبع النعش أسراب من البشر لا يعرف لها مدى ودقت جميع أجراس المدينة ولم ير مواطنو كونيجسبرج مثل هذه الحرارة ، كما يقول الذين عاصروا ذلك الوقت» .

ولكن ماذا تعني هذه الحركة التلقائية الغريبة ؟ . . أكاد أجزم أن كل دقَّة جرس في ذلك الوقت ، أي في عام ١٨٠٤ ، تحت الحكم المطلق لفريدريك فيلهلم الثالث كانت تعني لكانط صدى الثورة الفرنسية والأمريكية ، صدى أفكار أعوام ١٧٧٦ و١٧٨٩ .

أصبح كانط لمواطنيه رمزاً لهذه الأفكار ، ولذا حضروا جنازته ليشكروه كمعلم وكمناد بالحقوق الانسانية وداعية الى المساواة أمام القانون ، وكمتكلم باسم الطبقة العالمية الوسطى والى تحرير الذات عن طريق المعرفة وربما أهم من ذلك الى السلام الدائم فوق الأرض» .

كان هذا منذ زمن بعيد . أنفق الأمريكيون كثيراً للاحتفال بعيد استقلالهم المائتين : إن لدعوة كانط للتنوير بريق تلك الكلمات الشهيرة التي خطها توماس جيفرسون – فهي هنا كهناك تدور حول الحرية ، وبلوغ الرشد ومسئولية البشر الذاتية .

وبالمناسبة فان كانط يتحدث في نهاية مقاله عن السياسة بطريقة مباشرة : سوف تؤثر الرغبة في التفكير الحر وممارسته على طبيعة الشعب لكي تجعله قادراً على خلق الحرية وتقرير قواعد حكومته التي لا ينبغي عليها أن تعامل البشر كتابعين أو بتعبير كانط «كآلة» بل وفقا لكرامته .

لماذا خصصنا إذن عام ١٩٨٤ لرؤيـة اورويل ، ولم نعر لفيلسوف كونيجسبرج اهتماماً ما ؟ ألا نبحث على الدوام عما يستند اليه تاريخيا ؟

«إن كرامة البشر مقدسة واحترامها والدفاع عنها فرض على سلطة الدولة» هكذا تنص المادة الأولى لدستورنا – فمن أين استقينا هذا ؟

كارل رادتس / ايفو فرنسل

مناضلان في سبيل العقل

بمناسبة الطبعة الجديدة للرسائل المتبادلة بين إرنست بلوخ وجيورج لوكاتش

بطلان من أبطال التاريخ الفكري الألماني كانا سيبلغان من العمر هذا العام مائة سنة ، هما : جورج لوكاتش G. Lukács (في ١٣ ابريل ١٩٨٥) وإرنست بلوخ E. Bloch (في ٧ يوليو ١٩٨٥) . وإنها لمصادفة رائعة أن يتيح إكتشاف غير متوقع في خزانة أحد البنوك في هايدلبرج نشر رسائل إرنست بلوخ في هذا العام الذي يُحتفل فيه بذكراه المئوية . حوالي مائة من تلك الرسائل موجهة الى صديقه ورفيق كفاحه جيورج لوكاتش . وإنه وإن لم تكن هناك في هذا التراسل نجوىً جديدةٌ لفلسفة بلوخ ، إلا أنه يفتح الأفق لنظرةٍ في عملية نشوء عمل بلوخ الضخم[1]، ويُظهر إرتباط هذا العمل بشخص وحياة مؤلّفه ، وأخيراً فإنه يُبين أيضاً العلاقة المتناقضة وجدانياً القائمة بين المفكرَين العظيمين ، والتي أدت في سنوات متأخرة الى جفوةٍ شخصية بينهما . وتُوضِّح المراسلةُ بين بلوخ ولوكاتش بجلاء كيف كان هذا الجفاء المتأخر راجحاً فعلاً في هذين الطبعين المختلفين عن بعضهما أيّما اختلاف.

كان جوهر الفن عند بلوخ المبتهج بالحياة هو القلق وعدم الاكتمال ، حيث أنه كان يَعتبر أن «العمل الفنيّ الرائع لا يبدو أبداً كذلك» . أما من وجهة نظر لوكاتش (الابن الوحيد وسليل أحد بيوتات النبل والثراء في بودابست ، والذي آثر منذ نعومة أظفاره الزهد في الحياة) فقد كان جوهر الفن عنده هو الانسجام والصرامة الكلاسيكية ؛ لقد قال عنه ماكس ڤيبر M. Weber : «كانت غاية الفن القصوى بالنسبة للوكاتش هي التحرر من الحياة لا التحرر **فيها**» . وفيما يمكن إعتبار بلوخ واحداً من معتنقي فلسفة إفلاطون بين علماء الثقافة الماركسية «الماركسيين» ، إذ ان فكره كان مهتدياً على وجه الخصوص بمعالم التراث المثالية العظيمة المفعمة بالأمل ، كان لوكاتش على الجانب الآخر دائماً أشد حذلقةٍ ومبالغةٍ في الدقة عند دراسته للتقاليد المأثورة . غير أن الصفة التي يشتركان فيها هي الالمام العميق بأعمال الشعراء والمفكرين الألمان ، والمقدرة على المعرفة الجامعة الشاملة للتيارات الفكرية ، على نحو لا لم يعد له نظيرٌ في الجيل الذي يعيش ويتولّى مهمة تلقين العلم في يومنا الحاضر .

إشتهر جيورج لوكاتش ، الذي درس في هايدلبرج وباريس وبرلين ، بمؤلفه عن **نظرية الرواية** عام ١٩٢٠ الذي كان في بداية الأمر ملتزماً في جوهره بالمثالية الفلسفية . وقد أصبحت

إرنست بلوخ .

---

[1]) بعمله المسمى Experimentum ، أي «التجربة الانسانية» أرسى بلوخ وعمره ٨٩ سنة اللبنة المهمة لصرح كل فكري موسوعي ، كان مصمماً منذ البداية ليكون «نظاماً»

هذه المحاولة التاريخية حجر أساس في تفكيره فيما بعد . «الرواية هي صورة عهد التورّط الكامل في الإثم ، ويجب أن تظل الصورة السائدة ، طالما بقي العالم تحت سلطان هذه الأجرام السماوية» ، هكذا صاغ لوكاتش كلماته بروعة في نهاية مقاله . كان وَطَرُ لوكاتش ومأربه الاهتداء الى الكيمية التي يتحقق بها إظهار الحقيقة عن طريق الفن والشعر والفكر . إنه السؤال القديم قِدَم الأزل عن العلاقة بين الكون والوعي مقاله . كان هدف لوكاتش الاهتداء الى الكيفية التي يتحقق بها إظهار الحقيقة عن طريق الفن والشعر والفكر . إنه السؤال القديم قِدَم الأزل عن العلاقة بين الكون والوعي الذي شغل بشكله الماركسي المتميّز المفكِّر النظري لوكاتش ما ينيف عن عشرات السنين خلال حياته . وقد مرّ الطريق المؤدي الى هناك بعملٍ تم إنتاجه في عامَي ١٩٢٢/١٩٢١ وظهر تحت عنوان : «التاريخ والوعي الطبقي» Geschichte-und Klassenbewußtsein . وقد ساهم هذا العمل بصورة إنسانية في التوجيه اليساري لكثيرٍ من المثقفين الأوربيين . وفي نظرةٍ ألقاها فيما بعد – عام ١٩٦٢ – على الماضي ، تنصّل لوكاتش من هذا العمل الى حد بعيد . كان فكر لوكاتش يدور مراراً وتكراراً حول البرهنة على أن الملاحظات التي نعيها يومياً في العلم والفن تعتمد دائماً على نفس الحقيقة الموضوعية الواحدة . إن قراءة هذه النصوص ممتعة – أيضاً بالنسبة لشخصٍ مضطرٍ على ضوء العلوم الطبيعية الحديثة الى دحض تلك الدعوى بوجود حقيقةٍ موضوعية لا مراء فيها .

عندما عاد جيورج لوكاتش عقب الحرب العالمية الثانية الى وطنه المجر أصبح منذ ذلك الحين حجّة لها اعتبارها ، إلا أنه كان يُنظَر إليه بعين الارتياب والشك من قِبَل الكتلة الشرقية . وبسبب تنديده بالانتاج المتدل للواقعية الاشتراكية لم يكن له أصدقاء في موسكو . إن عمله الأدبي **خراب العقل** Die Zerstorung der Vernunft الذي ظهر في السنوات الأخيرة من حياته ، لجدير بالمرء اليوم – أربعون عاماً بعد إنتهاء الحرب – أن يقرأه مرةً أخرى . إنه يُعلِّمنا أنه «لا يوجد مذهب في الحياة مُبَرَّءٌ من الإثم» .

ضرورة تحطيم ظاهر العالم القديم ، لكن لا بد رغم ذلك من إنتشال أمله المدفون لكي يمضي به الى عالم جديد . ذلك ما كان يراه لوكاتش كواجب للفن . إنه يتفق في هذه الرؤية مع بلزاك لا مع فلوبير ، ومع توماس مَن لا مع بريخت ولا مع بكيت بالذات على الاطلاق «الانسان هو كائنٌ خلق من أجل تحقيق الانسجام» ، هكذا كان يقول لوكاتش .

إما إرنست بلوخ فإنه كان يرى أن فرصة الفن تتمثل في إعتصار بُشرى عالَمٍ جديد تماما من أنقاض العالم القديم المتحرّق الهالك . كان الرأي السائد إبتداء من كافكا عبر بيكاسّو حتى أيسلر وبريخت ، ومن جيمس جويس عبر ماليفيتش حتى بروكوفييف هو أن . «الانســـان ليس متكاملاً في عطائه الفني حتى الآن» . ولذلك فإن العمل الفني الحقيقي بالنسبة لإرنست بلوخ يظل دائماً شَذْرَة ، إنه لا يستطيع إلا أن يكون تقريباً إنه محاولة لملك عوض حقيقة ذهبية وفقاً لرأي فرانس مارك ، الذي كتب مرة يقول : «الصور هي تمثيل لاشتاقنا وظهورنا في مكان آخر» ، خلف كل شعر ، خلف كل نثر يكمن شيء لا نعرفه : «حيّة الفردوس هي عندئذ بمثابة دودة لإلهـــة العقل» ، هكذا يكتب بلوخ

لوكاتش

في **تحليله لرواية بريخت «القرصان – جي»** Seerauber - Jenny . **المادة في مفهوم المادية لبلوخ هي «منبت الأشياء»** .
إن بلوخ متفق مع قول فلوبير .. «Ce qui n'est pas forme n'existe pas» أي «كل ما ليس مشكّلاً ليس له وجود» .
كان بلوخ مفتوناً بالشائعة الاسطورية التي تدّعي أن ميخائيل أنجلو كان يرى في كل كتلة رخام أشكالاً «نائمة» في أعماقه . إن المادة ليست «كياناً» بل «إمكاناً» .

تفكير بلوخ الخيالي اليوطوبي ، «أحلامه الى الأمام» ، «مبدأ الأمل» الذي كان يؤمن به ، كل ذلك يستمد قوته الحافزة من فكرة **«الامكانية»** هذه . نظريته بلوخ الرئيسة هي بالتالي الاقتناع بأن نشوء المادة لأن تصبح شكلا هو حليّة النمو المسببة للوعي وللعلم النظري ومن ثم للتطبيق العملي . ولكن نظراً لأن الفن لا يمكنه أن يكون إلا تفريساً – أي عملية إنسانية الى ما وراء حدود المادة – فإنه لا ينبغي له أن يكون الاثنين معاً أبداً : لا ينبغي له أن يكون إنعكاساً ولا أن يكون كاملاً . لأنه لو كان إنعكاساً للموجود لبقي دون سر ، ودون بعد . ويعني ذلك إستناداً الى المراجع الأدبية : المؤلفون الذين إتبعوا قاعدة الانعكاس «لا يسمعون سوى ما هو عادي وسطحي ، إنهم لا يسمعون ما يحدث» . غير أن الفن الذي يظهر دائماً أشياء مخفية ومستترة يحوي في جوهره القدرة النضالية على السير قدماً الى الأمام – وهو لذلك مفهوم سياسي بصفة رئيسية ، والى حد ما ممارسةٌ ثورية . الفن في وجهة نظر بلوخ ليس له وظيفة التزيين . إنه أمل يريد أن يتفجر وهو لهذا لا يستطيع أن يخدم ولا أن يؤيّد . من واجب الفن أن يكون معادياً لكل ما هو موجودٌ وقائمٌ ، يتحتم عليه أن يفتح بالتفجير الشقوق والصدوع .

على نحو مختلف تماماً يفهم جيورج لوكاتش واجب الفن . إنه يرى في **شهوة التدمير الخلاّقة** لدى بلوخ أثراً من جنون العظمة ومن غرابة الأطوار . ومن موقفه السلبي من الأدب الحديث بدأ من قبل مع المذهب الطبيعي . ويرى لوكاتش أن تطور المذهب الطبيعي عبر المذهب التعبيري نحو صامويل بكيت كان طريق ضلالٍ نحو التدهور لا مثيل له . ذلك لأن : الخير والجمال من وجهة نظر لوكاتش متطابقان و دعواه الى **الترابط الفني مناقضةٌ تماما لمفهوم بلوخ حول الفن** . إنها دعوى تطالب **بالكُلّيّة** . وهذه الكليّة لا يجدها لوكاتش إلا في الرواية الواقعية – وعلى وجه الخصوص في رواية القرن التاسع عشر حتى توماس مَن أو في الدراما الكلاسيكية (أو المقلِّدة للطراز الكلاسيكي) . ويرى لوكاتش في هذه الكليّة إستبدالاً أو إلغاء للواقع البغيض بآخر أحسن . ان هدف لوكاتش اخلاقي ، يطمح الى تغيير الواقع ، وبالتالي الحياة أيضاً عن طريق الفن .

هنا يكمن اختلاف لوكاتش ليس فقط مع بلوخ ، بل أيضاً مع بريخت . ذلك لأن بريخت لا يريد تغيير الحياة ، بل يودّ تغيير المجتمع . يرى بريخت أن جوهر الفن يكمن في تمثيله لتناقضات الواقع . في هذا الاختلاف الأساسي بين لوكاتش وبلوخ لا يتجلى التناقض في مفهوم كلا المفكرين فحسب ، بل يظهر فيه أيضاً التفاوت الكامل في الصورة الانسانية لكلّيهما . وقد تركت هذه الصورة الانسانية المختلفة في السنوات المتأخرة أثرها بشدة أيضاً في العلاقات الشخصية بين من كانا في الأصل صديقين ، ثم تقطّع وصلُهما ودبّت الجفوة بينهما أكثر فأكثر على مدى حياتهما

ان الرسائل المتبادلة بين هذين الرجلين العظيمين من رجالات الفكر في القرن العشرين ، والتي نُشرت حالياً – في عام الاحتفال بالذكرى المئوية لهما – ولأول مرة باللغة الالمانية هي مكاتبة امتدت لفترة من الزمن بلغت سبعين سنة (من ١٩٠٣ حتى ١٩٧٥[٢]). وهي تعطي نظرة عميقة في تطوّر عملية الشقاق الذي دبَّ بين هذين المحررين لتلك الخطابات ، وفي تركيب الشخصية المختلف تماماً لكل منهما . وأكثر من ذلك أيضاً فإن خطابات إرنست بلوخ الى جيورج لوكاتش والى غيره من المعاصرين – من أمثال ڤالتر بنيامين وماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو وهربرت ماركوزه وغيرهم – تُطلع على شبكة من العلاقات الوشيجة بين أساطين الفكر في ذلك العهد ، لها أهمية بالغة بالنسبة لتاريخ الفكر في القرن الذي نعيش فيه . وقد احتلّ إرنست بلوخ بين هؤلاء المفكرين مركزاً لم يكن وسيطاً فحسب ، بل كان أيضاً أساسياً ورائداً ، نظرا لما كان يتمتع به من مكانةٍ بارزة . أحد الأسباب التي أدت في سنوات لاحقة الى القطيعة بين بلوخ

---

[٢] Ernst Bloch Briefe 1903-1975 Herausgegeben von Karola Bloch u. a. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main ، ٢٤٢ صفحة

وصديق صباه جيورج لوكاتش ، عبَّرَ عنه بلوخ في خطاب وجَّهَهُ الى لوكاتش على النحو التالي : «. . . لأنه لا تتوفر بينك وبيني على الاطلاق علاقة روحية ممكنة ولا رؤية مشتركة ، ولأنك تستطيع على نحو أسهل بكثير مني الفصل بين الكيان والعمل» . إلا أن عدم القدرة هذه على الفصل بين الكيان والعمل قد أوصل إرنست بلوخ أيضاً الى الحد : إن خطاباته تقدِّم دليلاً على هذه الوحدة بين الشخص والعمل . إذ أن نظرية الأمل تقوم وتسقط بفعل بينهما ، ما يبرق من ثنايا تلك الرسائل والأقوال الصادرة عن بلوخ ، والتي تفرغ عالماً برمتها من غياهب ظلمة اللحظة التي يحياها إنما هي «أحلام بحياة أفضل» لشخص طَوَّحَت به الطوائح ، بيد أنه يُلقي مع ذلك نظرةً على المستقبل مفتوحة بعزيمة إصرار لا تعرف الكلل وبطاقة إبداع خلّاقة قاهرة ، دون أن يُضحّي مع ذلك بالماضي ولا بالحاضر – مثلما فعل بلوخ أيضاً في أعماله : العالم الذي قاساه وأدانه لم يتخلّى عنه أبداً ، بل كان يحتفظ دائماً بشيء من سحر الأشياء التي قام هو بتجريدها من السحر . هذه النزعة الى التوفيق والتوسط في تفكيره كانت على الدوام متأصلة أيضاً في علاقاته الشخصية التي تحكي خطاباته تاريخها المليء بالتوتر والاثارة .

☆

باول كلي : إدراك الهدف .

إيفو فرنتسل

محاولات لانقاذ العقل

كتاب يورغن هابرماس « خطاب الحداثة الفلسفي »
Jurgen HABERMAS Der philosophische Diskurs der Moderne
Zwölf Vorlesungen Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

منذ أبرز نيتشه هيئة الانسان الأخير في كتابه «هكذا تكلم زرادشت» أخذ كل من الفلسفة والشعر والنقد الثقافي، وبصيغ متنوعة ومؤثرة أحياناً، في الاعلان عن نهاية العصر الحالي. فقد وصف أوزفالد شبنجلر سقوط العالم الغربي، كما تكهن هايدجر بنهاية الميتافيزيقا ونادى ألفرد فيبر بتوديع التاريخ القائم، كما طرح رومانو غوارديني موضوع نهاية العصر الحديث. ويعرب هوفمنستال وريلكه وكافكا في نتاجهم، وكل بطريقته الخاصة، عن وعي قوي حاداً بنهاية العصر، وكما يبدو، فان عصر العقل، الذي ابتدع بكثير من الاندفاع والحماسة المدنية العالمية الحالية، المحدّدة بالطابع الأوروبي وذلك منذ عهد التنوير باسم التقدم والحرية والمساواة والتسامح، قد استهلك وأشرف على نهايته. وتبدو الكوارث السياسية لقرننا الحالي في مفعولها وكأنها أدلة وبراهين مؤيدة لنبوءات المدرسين والادباء السابقين. غير أن هذا الوداع الذهني للحداثة الذي نستطيع ملاحظته في كل مكان اليوم لا يتعلق إلا بتصور العصر لذاته ثقافياً، وليس بديناميكيته السياسية والاقتصادية التي ما زالت وثابة لا يعيقها عائق.

غير أن يورغن هابرماس يسعى في كتابه الجديد الى التدليل على أن الجهود الفلسفية للتغلب على الحداثة وللافتراق عنها لم تؤد حتى الآن إلا الى طرق مسدودة وخطرة، فهو ينبري لكشف النقاب عن التناقضات في تفكير هايدجر، وكذلك في تفكير معلّميه هوركهايمر وأدورنو. وهو يخوض النزال الفكري في مواجهة دِرّيدا وفوكو وباتاي - ثم يهاجم من جديد خصمه الدائم نيكلاس لومان.

ويجدر بنا أن نقول هنا هذه الكلمة مقدماً. إن من أراد لنفسه أن يطلع على النصوص التي لا تخلو من الصعوبة لفصول الكتاب المتداخلة بدقة وعناية تامتين، فانه سيلقى متناً خلاقاً، وكتاباً من كتب الفلسفة الألمانية الهامة القليلة في الأعوام العشرين الماضية، أي منذ ظهور كتاب أدورنو «الجدلية السلبية».

ان كتاب «خطاب الحداثة الفلسفي» مؤلَّف يسعى الى مواجهة «تدمير العقل»، ويذكرنا في هذه المناسبة بمؤلف شهير لجيورج لوكاش. غير أن هابرماس، خلافاً للوكاش، لا يقيس إنجازات التقاليد بمقاييس الماركسية الوثوقية. بل أن رهافة تحسسه لمواقف المفكرين الذين يتناولهم بالنقاش شديدة جداً. فهو لا يتمكن من عرض آرائه بنبل وبراعة تربوية متناهية فحسب، بل ينجح كذلك في استخراج تناقضات المفكرين الذين يعالجهم وتورطاتهم الفكرية التي لا مخرج منها، وذلك من خلال نصوصهم نفسها. فهابرماس هنا يأخذ خصومه مأخذ الجد، ويوليهم الاحترام والتقدير، ويجرد حججه النقدية ضدهم من كل مبارزة شخصية.

إن من أراد أن يوجه هجوماً فلسفياً على لاعقلانية الأعوام المئة الأخيرة، فعليه أن يعود الى ما وراء نيتشه ويبدأ هناك بأسئلته، حيث كان العقل المتنوّر يحافظ على مركزه الذي لا يعترضه منازع، أي عند هيجل. فهذا ما يفعله هابرماس تماما، كما فعل قبله كارل لوفيث أو إرنست بلوخ أو جيورج لوكاش أيضاً. إلا أن على المرء ألا ينخدع من هذا المدخل التقليدي، إن لم نقل «العتيق البالي». إذ أن هابرماس يجادل ويقدم الحجج، وهذا ما لا يتضح إلا في نهاية كتابه طبعاً. وذلك دوماً بالنظر الى منطلق فلسفي جديد خاص به لقد اكتشف هيجل «الذاتية» كمبدأ للعصر الحديث - عصر العقل. وقد شرح الذاتية بمفاهيم كالحرية والتفكير. وقد حصل البشر في طريقهم من عهد الاصلاح البروتستانتي عبر عصر التنوير وحتى الثورة الفرنسية، على الحرية، وبدؤوا في التطور كأفراد كما لم يحدث ذلك من قبل إطلاقاً، وحصلوا على حق النقد، وعدم الاعتراف بشيء إلا بعد الفحص والتدقيق، وأصبحوا قادرين بذلك على الاستقلال في التصرف، بحيث أصبح كل شخص مسؤولاً عما يفعل. وقد أدت الفلسفة كفكرة تعرف نفسها، أي كتفكير خالص، أدت فوق ذلك الى فهم العصر لذاته. ويقول هابرماس بحق أن هيجل كان أول من جعل التاريخ المعاصر موضوعاً فلسفياً، غير أنه لم يحدد جوهر العصر الحديث فحسب، بل أنه شمل بتفكيره أيضاً تناقضات الحداثة وصراعاتها ومظاهرها الاغترابية. وقد أدى الفصل الحاسم بين الايمان والعلم الى نشوء العلوم الحديثة، وبذلك الى السيطرة التقنية الاقتصادية على الأرض بصورة تزداد كلية وشمولاً. وقد انهارت وحدة

صورة العالم التي كانت سابقاً تقوم على الايمان ، وبدأ كل من الاقتصاد والدولة ، والعلم والفن ، والدين والاخلاق ، يستقل شاقاً لنفسه حياته الخاصة . كذلك لم تستطع نظرية «العقل التوفيقي» التي استدعاها هيجل أن تحول دون أن يبقى كل تنوير جدلياً ، ودون أن يحمل كل تقدم في طياته خيرات جديدة للجانب السلبي .

بهذه الموضوعات المعروفة في حد ذاتها والمطروحة بوضوح يرى هابرماس افتتاح خطاب الحداثة . ومن مقومات هذا الخطاب «الذي ما زلنا نخوضها حتى اليوم دون انقطاع ، الادراك القائل بأن الفلسفة أشرفت على نهايتها» . ومما لا شك فيه أن الفيزياء وعلم الأحياء وعلم النفس والعلوم التاريخية قد أطلقت لأول مرة مواضيع تمس النظرة الى الكون في القرن التاسع عشر ، فأثرت على كيفية إدراك الزمن دون وساطة الفلسفة . وقد واجهت الفلسفة المعاصرة بهذه الصورة هذه التحديات بطرق مختلفة . ولكن بينما لم يكن هيجل ولا تلامذته المباشرون من اليسار أو اليمين يشكون في إنجازات الحداثة ولا يودون التشكيك في مبدأ الحرية الذاتية القائمة على العقل ، فقد اختلف الأمر عن ذلك لدى نيتشه .

لقد أراد نيتشه أن يكون أول من ينسف العقلانية الغربية ويفجرها وكما يقول رأي مركزي لدى هابرماس ، فان اللاإنسانية عند نيتشه هي التحدي الحقيقي لخطاب الحداثة وبذلك يصبح نيتشه بالنسبة الى هابرماس «محور» الدخول الى ما بعد الحداثة ، ونقطة الارتكاز عبر التطورات الخطيرة التي أدت الى رفض العقل . ولا تبلغ الحماسة الشديدة لدى هابرماس في مناقشته بقدر ما تبلغ في معالجته لآراء نيتشه . فالمفكر ، الذي أراد أن يُحل تفكير الأسطورة الديونيسية والنشوة السكرى محل التصرف العقلاني الهادف والخاضع للتقليل العلمي ، تخلّى في نقده للحداثة عن الاحتفاظ بمضمونها التحرري

إن نظرة نيتشه هذه محدودة جداً ، إلا أنها تطل بنافذة المفعول بالنظر الى تقبّل الأجيال التالية وفلسفتهم ويدلل هارماس على ذلك بصورة رائعة في تفسيره لآراء هايدجر الأخيرة ، الذي يقوم بمحاولة التفوق على نيتشه في تدميره للعقل . وفي هذا السياق تندرج كذلك الفصول الخاصة بالفرنسيين باتاي ودريّدا وفوكو ، الذين يستوحون آراء هايدجر فيقدمون صنوفاً أخرى من معابر الهروب الممكنة الى اللاعقلانيـة .

وقد يصاب المرء بالعجب في بداية الأمر لعدم تورّع هابرماس عن نقده ، كتلميذ لامع ، لمعلميه هوركهايمر وأودورنو ، مؤلفي كتاب جدلية التنوير ذلك الكتاب الذي أحاطه جيل شباب ١٩٦٨ وسنين بقدسية رفيعة . إلا أن هابرماس يُبدي بصورة مقنعة ، ولأول مرة على الاطلاق ، كما يبدو لي ، أن مؤسسي المدرسة الفرانكفورتية مدينان لنيتشه بأكثر من «مجرد استراتيجية نقد ايديولوجي موجه ضد الايديولوجيا بالذات» ، إذ أن هوركهايمر وأدورنو لا ينصفان المثل العقلانية للحداثة الثقافية ، ولكن هذه المثل بالذات هو الذي يريد هابرماس أن يتمسك بـه . ويعتبر هابرمـاس اليوم وقوع هوركهايمر وأدورنو في مفارقة يقضيان عليه ، وذلك في المجالات التي أراد المفكرون الآخرون أن يقدموا تعليلات نهائية لها ، بأنهما أنهكا قواها في روح العناد وأنهما ضحّيا بمطلب العقل في القدرة على توجيه الحياة ، تماماً كما فعلت نظريات سياسة القوة التي طرحها أتباع نيتشه . ومن المحتمل أن يثير هذا الفصل ، الذي أعتبره الحدث الحقيقي في الكتاب ، زوبعة من المعارضة والنقاش .

إن نقد هابرماس سيُقاس بالدرجة الأولى بالمخرج الذي يُعدُّه بنفسه لحل أزمة الفلسفة وكما أبدى بصورة مقنعة ، فان النقد الجذريّ المتطرف للعقل يفرض ثمناً باهظاً جداً من أجل توديع العصر الحديث . ومن الناحية الأخرى فان هابرماس يدرك بوضوح أن مسألة إعادة الاعتبار لمفهوم العقل قضية تنطوي على «المجازفة» إذ لا نستطيع العودة بكل بساطة الى ديكارت وكانط وهيجل .

ولذا فان هابرماس يحاول إيجاد المخرج عبر نظريته الخاصة بالتصرف الاتصالي التفاهمي ، وهي النظرية التي سبق أن شرحها في مؤلفاته الأخرى فالبشر مرتبطون في عوالم حياتية يتصرفون داخلها بفرض التفاهم في شبكة من العلاقات والمضامين والرموز الاشارية . وبذلك لا بد من إمكان تحقيق الاتفاق العقلاني ، حتى وإن ظل مثل هذا الوفاق معرضاً للخطر بسبب الالتباسات اللغوية .

وهكذا لا تنقد ذاتية هيجل المجرده ، وإنما مجال التصرف العقلاني لجميع الذوات المنفردة التي يحتاج بعضها الى البعض الآخر ، والتي لا تختفي – كما هو الحال لدى لومان – في أنظمة غير شخصية . وكما يعلم هابرماس نفسه ، فان هذه النظرية تبدو مترمتة بعض الشيء . وهي تخطيط مثالي يعتمد على الأمل في ضرورة حصول العقل في هذا العالم على فرصة البقاء والوجود بكل تأكيد

أما ماذا سيكون عليه التصرف الاتصالي التفاهمي في التطبيق العملي بالفعل ، فهذه مسألة تقتضي من المؤلف إيضاحاً أكثر جلاء في أعماله التالية .

وعلى ذلك سيتوقف مدى مقدرة هابرماس على متابعة خطاب الحداثة ومجابهة خصومه بصورة فعالة .

في العلاقة بين الأدب والعقـــــل

«العلم ! النسالة الجديدة ! التقدم . العالم يسير الى الأمام ! لما لا يلوي رأسه الى الخلف ؟ ! ؟ » .

(رامبو - فصل في الجحيم)

البحث في مسألة العلاقة بين الأدب والعقل موضوع واسع . بل أنه يبدو قديماً وأكاديمياً . ومنذ أمد بعيد خاض فيه المثقفون والفلاسفة ودار جدال طويل حوله . والآن مرّ حوالي ٢٤٠٠ سنة منذ أن تحوّل سقراط الى أثينا لحضور احتفالات دارت خلالها مناقشات حادة حول مفهوم العدالة . وكعادته غاص سقراط عميقاً في الموضوع وذهب الى حد طرح مفهوم الدولة العادلة والعناصر المكونة لها . وفي كتاب «البوليتيا» Politeia يتساءل أفلاطون عمّا اذا كان ممكناً قبول الشعراء والأدباء في هذه الدولة العادلة . وفي المرتين أجيب بالسلب على هذه المسألة . ذلك أن سقراط Sokrates ومن بعده أفلاطون Platon يعتقدان أن الشعر والأدب لا يمكّنان من تأسيس دولة تعتمد على المفاهيم العقلانية ، إذ أنهما لا يلتقيان في شيء مع العقل وتطبيقهما يتعارض مع أسسه وقوانينه . وقد ظلت هذه الفكرة قائمة ومؤثرة الى حد العصر الكلاسيكية ، أي الى القرن الثامن عشر . في هذه الفترة كان التنوير الأدبي في أوج قوتـه ، غير أن روســو Rousseau عـاد الى نبش تلك الأطروحات القديمة والمتشعبة وأعلن بصوت عال أن الأدب هو المسؤول عن انفصام العلاقة بين الطبيعة والعقل وبين السعادة والفضيلة ، هذا الانفصام الذي ازداد استفحالاً بحلول كارثة العصور الحديثة . وما اعتقده سقراط ذو النزعـة الافلاطونية اكتشافاً كبيراً (ذلك أن رفضه للأدب خارج نور العقل ليس سوى طوباوية جديدة) ، بدا عند روسو ثقيلاً وشكلاً من أشكال الحنين الى الماضي البعيد . ويعتقد روسو أن الانسان المتحضر حين يفقد عقله وذاته يصبح إنساناً صانعاً وتصبح السعادة صنعة المنال بالنسبة اليه . كما يعتقد أيضاً أن الأدب يدفع القرّاء دائماً في اتجاه الأوهام والأكاذيب الاجتماعية ويطوح بهم في عالم لا علاقة له بالعقل اطلاقاً . وبذلك تسيطر قوى أخرى على حياته ويصبح هو مجرد لعبة لا حول له ولا قوة .

ويكاد يكون موقف كانط Kant مطابقاً لموقف روسو ، ذلك أنه يرى أن الأدب والفن هما دائماً خارج دائرة العقل النظري أو العقل التطبيقي الخاضعين لضروريات وأهداف واضحة . ولذا فان الأدب حسب رأيه لا يجب بأي حال من الأحوال أن ينتصب مدافعاً عن العقل النظري ولا عن هذا العقل الأدوي الذي يسمّيه **العقل التطبيقي** والذي كان مهيمناً على الفكر العلمي خلال القرن الثامن عشر عند بدء الثورة الصناعية . ومن الضروري – لمعالجة هذه المسألة – العودة الى سقراط وروسو ثم الى سارتر Sartre وبرتولد برشت B Brecht خاصة في فترة شيخوخته للعثور على أفكار جديدة حول مفاهيم ما يمكن أن نسمّيه بالأدب العقلاني وأيضاً حول الاتجاهات الكبرى في الأدب المعاصر . والملاحظة التي يمكن تأكيدها في هذا المجال هي أن القيمة الفنية للأثر الأدبي لا تخضع إطلاقاً للقوانين والأساليب العقلانية . من ذلك أننا نستطيع القول بأن «مذكرات حلزون» لغونتر غراس Gunter Grass أكثر عقلانية من روايته «طبلة الصفيح» ولكنها ليست أكثر منها قيمة على المستوى الفني . وكذلك الأمر بالنسبة ل «هرمن ودوروتي» و «آلام فرتر» لغوته Goethe.

ودون أن نفكر كثيراً نحاول أن ننقل ما أراد أن يؤكده لنا سقراط وهو أن الأدب لا علاقة له بالعقل إلا اذا ما تمّت «تنقيته» و «تصفيته» من كل شائبة لاعقلانية . وهو يقول في كتاب «البوليتيا» في أنه اذا ما كان ملزماً على الشعراء أن يكذبوا فلا بد أن يكذبوا بطريقة جميلة . ولا بد أن يمتنعوا عن إظهار الآلهة في صورة بشعة أو فظيعة وأن يكون الجحيم في كتاباتهم غير مخيف والأبطال كائنات ملائكية وبريئة . ويعلّل سقراط رؤيته الايجابية والمتفائلة هذه بأنه اذا ما خالف الشعراء ذلك فان الكذب يصبح شائعاً بين الناس وإن الانسان ينفصل عن الآلهة وأن لا أحد يصبح راغباً في الموت أو في أن يكون بطلاً ! غير أننا حين نتمعن ملياً في ما قاله سقراط نكتشف أن رؤيته الايجابية والمتفائلة تخفي جهاز رقابـة فظيع يحتوي على كل أساليب المنع الاقطاعيـة

مارك شاغال · الشاعر في الساعة الثالثة والنصف ، ١٩٧١ .

٢٣

باول كلي . مجنون صغير في حالة ذعر ، ١٩٢٧

والكهنوتية والفاشية والشيوعية . ومما يعيبه سقراط على الأدب هو المحاكاة : محاكاة الصواعق والرياح والآلات الموسيقية وحتى نباح الكلاب وأصوات الطيور . وهذه المحاكاة تبدو في نظر سقراط شبيهة بالتيار الجارف الذي يقتلع الانسان من جذوره ويطوّح به بعيداً عن مواقعه كما أنها تدمّر وحدة الدولة المثالية القائمة على العقل والسعادة والفضيلة . ولهذا السبب فان سقراط يرى أن الشعر خيالي وكاذب ودونما التزام بالضروريات الانسانية ، علاوة على أنه يحاول دائماً مخاطبة الأحاسيس النائمة والمتوحشة النائمة في أعماق الانسان كما أنه يدفعنا دائماً الى عالم الوهم والأحلام ويقوّي رغبتنا في الضحك والسخرية من كل شيء حتى من أنفسنا . بل أنه في أغلب الأحيان يجبرنا على قبول حتى تلك الحالات الشاذة كأن يأكل الآباء الأبناء أو كأن يضاجع الأبناء الأمهات

إن مناهضة الأدب باسم العقل متواصلة الى اليوم ولا يمكن التخفيف من حدتها . غير أن سقراط رغم حدة معارضته للأدب يبدو مزدوجاً . ذلك أننا حين نتعمق في أقواله نتبين احساسه بالينابيع الوحشية للأدب وبالسحر والشعوذة وبكل تلك العناصر التي لم تروّض عقلياً وظلت متوهجة في الآثار الأدبية . كما أن الأدب ظل محافظاً دائماً على جوانبه الواقعية وعلى رغبته في أن يضع الناس على قدم المساواة . فهو يجهل الطبقات والفوارق بين الملوك والمجانين وبين الرجل والمرأة وبين الأجناس والطبقات . ويمكننا أن نقول أن الأدب ولّد على الورق قيم المساواة والحرية والاخاء ، تلك القيم التي جعلها سقراط ومن بعده افلاطون هدفاً للدولة المثالية . إن العقلانية

الافلاطونية لم تحقق هدفها في السيطرة التامة على الحياة وعلى الناس . وهي مثل كل المناهج العقلانية التي أعقبتها فرّت الى قفص من ذهب لكي تحمي نفسها ولكي تحافظ على وجودها كمنهج . وداخل هذه الدائرة – دائرة العقلانية – ليس هناك مكان للشاعر ، هذا الكائن المتنوع والمتعدد والغامض بسحره وخياله الواسع . وهو لا يطرد دونما تقديس . وقد جاء في البوليتيا أن الانسان له قدرة فائقة على التكيف والمحاكاة . واذا ما أقبل الشاعر يوما الى الجمهورية المثالية حاملاً آثاره الفنية فانه سيُعامل كقديس مبجّلاً ومكرّماً . ولكنه اذا ما أراد الاقامة فسيقع اعلامه بأن لا مكان له فيها وأنه مرفوض منها ، ثم يرسل الى الجمهورية أخرى ، بعد أن يوضع في شعره البارديين وعلى رأسه تاج من الصوف !

وبالنسبة لروسو الشبيه بدون كيشوت لأنه عاش في عصر غير عصره فان أدب الناس المتعدد النزعات أوجد بدوره جمهوراً متعدد النزعات . ولهذا كان النقد الذي وجهه للفن في القرن الثامن عشر عنيفاً . بل أنه ذهب الى حد اتهامه بأنه عنصر تخريب للحياة وتعتيم للوعي . وهو نقد شبيه الى حد كبير بالنقد الذي يوجهه اليوم الشعراء والكتّاب الى الوسائل السمعية والبصرية . ان الأدب في نظر روسو يدفع الانسان الى الغوص في الأحاسيس السخيفة والى النظر الى نفسه من خلال الآخرين . وهو يحاول أن يبيّن كيف أنه يتعارض مع الحياة وكيف أنه يفرغها من محتواها الحقيقي ليحوّلها بعد ذلك الى مشهـــد سخيف . وباختصار فان مستهلك الأدب في نظر روسو كائن فارغ وتائه وبعيد عن ذاته وعن المجتمع وعاجز عن الفعل . وهو رمز للبؤس في حياة مستلبه .

بعد روسو بقرنين وفي فترة بدأ يأفل فيها نجم الأدب الحديث برز على المسرح رجل أراد أن يبتكر أدباً خاصاً بأبناء هذا العصر العلمي . إنه برتولد برشت الذي كتب كتاباً صغيراً حول المسرح عنوانه Kleines Organon وذلك سنة ١٩٤٨ ، أي بعد سنة من صدور «جدلية العقل» لأدورنو Adorno وهوركهايمر Horkheimer وكتاب سارتر «ما هو الأدب» . وقد وضع برتولد برشت كل قدرته الفنية في هذا الأثر وكأنه كان يريد أن يكون كلاسيكياً قبل موته . إن الكآبة لا يمكن أن توجد الا في الشعر . ذلك أن نوم العقل وحده يسمح بظهور مثل هذه الأحاسيس الخفيفة . أما في المسرح فانه من الضروري أن يتوفر الوضوح التام . وأول ما قام به برشت هو تنقية مسرحه – أو بالأحرى برنامجه المسرحي – من فظائع المحاكاة . وذلك بأن أخضع كل شيء للتقنية بحيث لم يعد هناك فرق بين الممثل والمؤلف والمتفرج . كما أن المشاهدة لا تولد الأحاسيس أو العواطف ولكنها تدفع الى التفكير والتأمل . ان المسرح في رأي برشت يمكن أن يكون وسيلة ترفية ، ولكن هذه الترفيه خاضع لحركة الفكر حتى ولو كانت هذه الحركة خفيفة وبطيئة . وهكذا حقق برشت ما كانت ترغب في تحقيقه المثالية الافلاطونية ، أي الوحدة بين العقل والسعادة والفضيلة وذلك مـن خلال الوحـدة بين العلم والترفيــه والمسافية .

حاول برشت انطلاقاً من تقاليد الأدب التنويري الأوربي أن يجعل من الأدب وسيلة تنويرية وايديولوجيا اجتماعية . ولهذا يمكن اعتباره في هذا المجال وريثاً شرعياً لديدرو و ليسنج . وبادخاله العلم في المسرح (يسمّي برشت مسرحه مسرح العصر العلمي) أجهد برشت الشاعر نفسه لكي يصعد فوق كرسي التنوير . وأمام الفاشية الهاجمة بشراسة وعنف كان عمل برشت هذا شكل من أشكال مسؤولية الفن للدفاع عن الحرية والقيم الانسانية . ولكن ثمن هذا الموقف كان غالياً جداً . إذ ان الفن الذي حاول أن يقوم مقام الأحزاب السياسية والتنظيمات النقابية والمؤسسـات الاجتماعيـة والثقافيـة وأن يلعب دوراً ايديولوجياً كان قد أجبر في كثير من الأحيان على مغادرة ميدانه معوّضا بذلك العلوم الاجتماعية التي كانت غائبة عن ألمانيا في ذلك الحين . وفي كثير من مسرحياته حاول برشت تفسير مفهوم الأزمة الرأسمالية الدائمة للجمهور البورجوازي وأيضاً تحليل الفاشية تحليلاً مادياً . ولكن محاولاته لجعل مثل هذه المواضيع القريبة من العلم شاعرية توقفت عند حدود معينة . هناك فرق بين غاليلي الذي يراقب قوانين الأجرام السماوية وبين الكاتب الذي يستخلصها . لكن برشت لا يؤمن بوجود مثل هذا الفارق . وكان يعتقد بأن العلم يمكن أن يتيح للانسان حياة مطمئنة فوق هذه الأرض . وهو تقدير أظهرت الأيام خطأه إذ أن العلم تحوّل اليوم الى غول مخيف يهدد الطبيعة والحياة البشرية على حد سواء . وربما لهذا السبب أفل نجم برشت هذه الأيام وتناساه الناس في هذا الوقت الذي تشتد فيه مناهضتهم لخطر الحرب النووية وتدمير المحيط الطبيعي .

سلفادور دالي : رأس رافائيل مشدوح ، ١٩٥١

ولهذا لا بد من طرح السؤال التالي : «الى أي حد يمكن أن يكون الأدب عقلانياً اذا ما رفض التحلي عن الحداثة ؟» . غير أن برشت تحاشى بمكر طرح مثل هذا السؤال . أما سارتر في كتابه حول الأدب والصادر في سنة ١٩٤٧ فقد حاول التوفيق بين الالتزام والحرية وبين الضرورة الجمالية والاخلاقية وبين استقلالية الأدب ودوره في وضع معيّن . وقد قام سارتر بفصل الشعر عن النثر . فالشعر بالنسبة اليه ينتسب الى الفنون المطلقة مثله في ذلك مثل الرسم والموسيقى . أما النثر فهو الفعل المكتوب . ان الكاتب كائن يتحدث ، وهو من خلال ذلك يمكن أن يشتم أو يطالب أو يقنع أو يتوسل أو يقترح وهذه النظرية التي طرحها سارتر تكاد تعكس تماما صورته ككاتب . فكأنه يتحدث عن نفسه من خلالها ويبرر مواقفه وأفكاره . وهو كواحد من العمالقة الكبار لا يرى ضرورة في أن يكون العقل في خدمة مذهب أو منهج أو نظام . أنه بالنسبة اليه طاقة لا تعرف التعب ودائماً وراء الأسئلة والأفكار الجديدة . وهكذا تمكن سارتر من أن يحرر نفسه من كل العوائق العقلانية التي كبلت المبدعين خلال مختلف العصور . وهو يكتب كان دائماً يحاول أن يهرب من الاجابات النهائية وأن يكون شبهاً بنهر عظيم يتدفق باستمرار . كما أنه لم يرغب في امتلاك ذلك العقل الذي كان يصفه كانط بأنه وسيلة ناجعة لاستخلاص الخاص من العام . إن التنوير حسب أدورنو وهوكهايمر شمولي . وهدفه الأسمى هو بلوغ المنهج الذي ينتج عنه كل شيء . غير أن سارتر رفض كل المناهج ونادى بضرورة أن يكون الأدب مفتوحاً أو لا يكون . وربما لهذا السبب ولأسباب أخرى بطبيعة الحال لم يتردد في أن ينفي نفسه أكثر من مرة وأن ينقد أفكاره بنفس الشدة التي نقد بها أفكار الآخرين . اضافة الى كل ذلك كان سارتر يرى أن الأدب اذا ما تحوّل الى بوق دعاية والى شكل من أشكال الترفيه السطحي والسادج فان المجتمع بأسره سيسقط في الحضيض ويغرق في الوحل .

بعد كل هذا ماذا يمكن القول عن أدب اليوم ؟

اننا نستطيع اذا ما تأمّلنا الانتاج الأدبي الذي يطالعنا هذه الأيام أن نتلمس رد فعل واع وغير واع لما يمكن أن نسميه بالبؤس التنويري يعكس أزمة حادّة هي ثمرة التقدم العلمي والتقنية . وقد بدأت هذه الأزمة في الستينات أي عندما بدأ يظهر أدب يمكن أن نسميه بالأدب الأخضر . وهو أدب مناهض لكل نقد عقلاني ويتمحور حول التجربة الذاتية للكاتب أو حول مفاهيم مثل «الاصالة» و «الوطن» و«المرأة» وهو خليط من العواطف الحميمية والانفعالات والدموع والهواجس (أعمال بيتر هاندكه Peter Handke وبوتو شتراوس Botho Strauss على سبيل المثال) .

هل معنى ذلك أنه لم يعد ضرورياً أن نطرح السؤال التالي : ما معنى أن يكون الأدب عقلانياً وما معنى أن يكون لا عقلانياً ؟ ! وهل معنى ذلك أن الأدب قادر من جديد أن يثبت وجوده في الواقع وأن ينتصر على أولئك الذين حاولوا تدميره باسم العلم والتكنولوجيا الحديثة وذهبوا الى حدّ إعلان موته .

ملاحظة : هذا النص تلخيص لمحاضرات ألقيت خلال هذا العام بمناسبة ندوة قدمت فيها مجموعة بحوث حول عدد من المشاكل المتعلقة بالأدب والنص

ميخائيل شنايدر

هل تكون الرؤيا مصدراً للأمل ؟

لو عاش بلوخ الى حد سنة ١٩٨٥ ، لكان بلغ من العمر مائة عام وقد احتفلت مدينة لودفيجسهافن Ludwigshafen التي شهدت مولد الفيلسوف الكبير بهذه المناسبة ، ونظمت معرضا ضخماً تحت عنوان **«الرؤيا : مصدر للأمل»** .
وجميـــع مواضيع المعرض استلهمت اساسا من افكار هذا الفيلسوف الذي يعتبر دون شك واحدا من اعظم فلاسفة عصرنا وهي مستقاة اساسا من مؤلفاته الرئيسية الثلاثة «روح الطوباوية» ، و «مبدأ الأمل» و «ميراث عصرنا» وقد اهتم بلوخ اهتماماً بالغا بفكرة الرؤيا ومعلوم ان فكرة « نهاية العالم» وافكارا اخرى تتصل بالدمار الشامل ومخاوف الناس من نهاية مفجعة للحياة سيطرت في المرحلة الأخيرة على الأدب والفن والفلسفة
والمعرض المذكور ابرز فكرة الرؤيا منذ القرون الوسطى ، مرورا بعصر الاصلاح (رسوم البرخت دورر) وثم عصر النهضة والعصر الباروكي ، واخيرا القرن التاسع عشر والقرن العشرين ومعلوم ان فن الرؤيا لم يعد ابتداء من عصر النهضة فناً بوراتيا وكانت اغلب اللوحات تنتمي الى القرن العشرين والسبب ان فكرة «الرؤيا» اصبحت اكثر انتشاراً وسيطرة على اذهان البشر بسبب الفواجع التي المت بها خلال الحربين العالميتين ، وايضا بسبب تنامي احتمال اندلاع حرب نووية وربما لهذا السبب ايضا اصبح هذا الموضوع موضوع الرؤيا - حظي باهتمام كبير لا من جانب الفلاسفة والشعراء والفنانين ، بل وايضا باهتمام عامة الناس وقد كان المعرض الذي هدية قدمتها مدينة لودفيجسهافن لابنها العظيم الذي فهم عصرنا فهما جيداً ، وتعمق في دراسة فواجعه والامه

وفي هذا الصدد نقدم نصا لميخائيل شنايدر يتحدث فيه عن فكرة الرؤيا في عصرنا وتاثيرها على الادب والفن عموماً

ثمة شبح يجول في أوربا وُيسمّى شبح سفر الرؤيا .
وهو يتربص بالبشرية ويغذّي خيالها بالصور الفاجعة عن قرب نهاية ودمار العالم .

وبعد أن كانت هذه التصورات الخيالية حول هذا الشبح تنساب في أثناء الليل في العهود القديمة ، أصبحت اليوم تتسرب الى نفوسنا في وضح النهار ، متخذة أشكالاً وصوراً جديدة : نبوءات دينية ، تكهنات وافتراضات علمية ، رؤى فنية ، أساطير مبتذلة أو مجرد خرافات .

لقد كثر في السنين الأخيرة استعمال كلمة «نهاية» . والكل يتحدث عن «نهاية التنوير» وعن «نهاية الأدب» وعن «نهاية الحداثة» وعن «نهاية النمو الاقتصادي» ، وأخيراً انتشرت الرؤيا الفاجعة عن «نهاية البشرية» .

ولقد كان رقم اورويل Orwell السحري ١٩٨٤ تمثيلاً لهذه الرؤيا المتشائمة . ولم يحدث - مثلما هو الحال الآن - أن انبعثت اليوطوبيا والرومانسية المتشائمة ، وفلسفة اليأس ، والتخيلات المفعمة بالأحاسيس الكئيبة عن قرب نهاية البشرية وكل هذا خلق نوعاً من الشعور يشابه كسوف الشمس في نفوس الناس ووعيهم .

والآن تكتظ المكتبات الالمانية بمختلف الكتب حول النهاية المرتقبة للبشريـــة . كما أن أفلامــاً مثـل «الرؤيـــا الآن» و«الكارثة» و«المقهى النووي» و«ألعاب الحرب» و«اليوم التالي بعد نشوب الحرب النووية» تشهد إقبالاً جماهيرياً لا مثيل له .

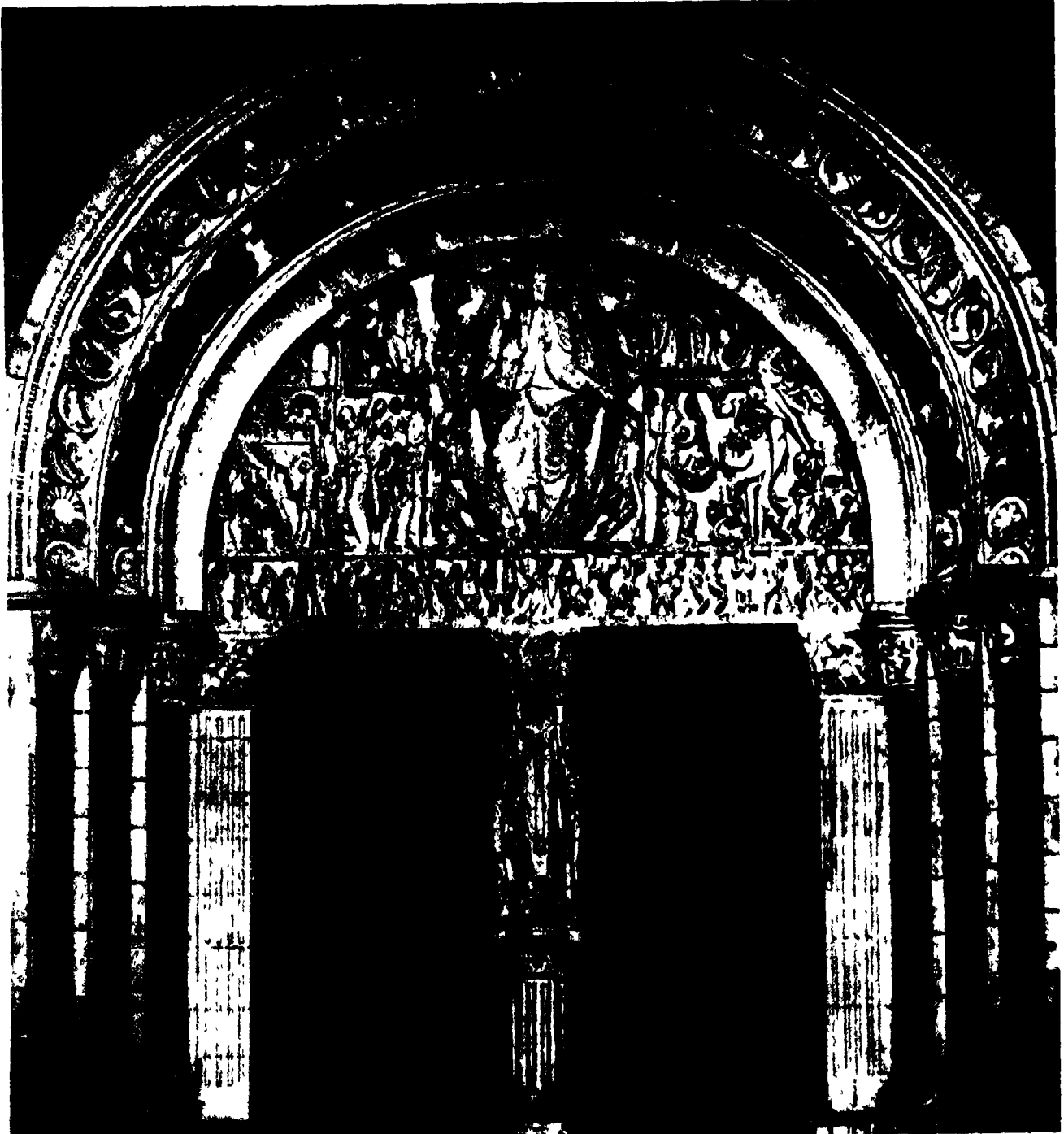
ولا تنطلق التخيلات عن زوال العالم من التفكير في احتمال نشوب حرب نووية فحسب ، بل وأيضاً من التفكير في اشتداد الأزمات الاجتماعية والبيئية وفي الكوارث الحقيقية والخيالية ، وفي الأزمات السياسة والتهديدات العسكرية . وكذلك من التفكير في انقراض الغابـــات وانواع مـــن الحيوانـــات والنباتات ، وفي الانفجار السكاني وفي كوارث المجاعات في العالم الثالث ، وفي البطالة المتزايدة ، وفي تفاقم الارهاب ، وفي اشتداد الرقابة الشاملة للدولة .

في ملاحظاته الهامشية حول زوال العالم كتب هانس ماجنوس إنتسنسبرجر Hans Magnus Enzensberger ساخراً من هذه الظاهرة : «إن تخيلاتنا حول سفر الرؤيا أو زوال العالم تصاحبنا باستمرار في حقائبنا الايديولوجية الصغيرة . انها شبيهة بمهيج للشوق . وهي موجـــودة في كل مكان . ولكنها ليست حقيقية . وكأنها حقيقة أخرى أو صورة نحاول رسمها أذهاننا . انها الانتاج المتواصل لخيالنا . انهـا الكارثـة في

رؤوسا . انها كل دلك وأكثر من ذلك . انها واحدة من أقدم التخيلات التي لازمت الجنس البشري .

وهده الظاهرة التي تأتي وتختفي من حين لآخر ، لها تاريخ متقلب ارتبط دائماً ومباشرة بالتغيرات المادية التي لازمت تاريخ البشرية . دلك أن الأفكار حول نهاية العالم قد رافقت اليوطوبيا دائما وأبداً وكأنها ظلها أو وجهها الآخر . دون كوارث ليس هناك أبدية . ودون رؤيا ليس هناك فردوس .

وكل هده التخيلات عن زوال العالم ما هي الا يوطوبيا سلبيـــة .» .

وفي كتابه **الخوف من الفوضى** الدي اكتشفت أهميته أخيراً ، كتب يــواخيم شومــاخر Joachim Schumacher تلميـــد الفيلسوف إرنست بلوخ Ernst Bloch أن الانسان في مختلف العصور ، أراد دائماً أن يُقنع نفسه بأن العصر الدي يعيش فيه ، لا يمثل مرحلة انتقال أو تحوّل يمضي الى عصر جديد ، بل هو

يوم الحساب البوابة الغربية في كاتدرائية أوتون ، ١١٣٠ .

مارك شاغال سوءة تدمير القدس

مارك شاغال سوءة تدمير بابل

نهاية المطاف ، بعده لن يبقى أثر للانسان أو العالم. وقد اعتقد الانسان أيضاً أن التناقضات والازمات الاجتماعية والفكرية في عصره ليست سوى عقاباً من الله . ونحن حين نتأمل في تاريخ العالم نكتشف أن ظاهرة الخوف من الزوال والفناء لازمت البشرية منذ ظهور أول مخطوط. وتكاد كل أساطير سفر التكوين بعض النظر عن منبعها الديني أو الثقافي تتضمن في أعماقها إنكار واضح لذاتها . وكل التحليلات الفنائية عبر التاريخ مهما اختلفت أشكالها والأقنعة التي تختفي وراءها كانت دائماً تمثل تعبيراً عن تغيّرات اجتماعية حاسمة ، راهنة أو مستقبلية . وقد خلقت هذه التغيّرات التاريخية شعوراً بالخوف من المجهول ، وساعدت على بروز التحليلات بقرب زوال العالم . وقبل أن يحتل الرومانيون الامبراطورية الاغريقية ، تصور الاغريق أن انهيار عقيدة **تعدّد الآلهة** في العصور القديمة ليس سوى النهاية الشاملة للعالم . وكان العصر الذي أعقب العصر الاغريقي ، مفعماً بالخوف من الموت وبشعور من الدمار والتشاؤم العميق .

في هذا الفراغ العقائدي والديني ، برزت المسيحية كديانة انسانية ، جاءت لتواسي الانسان بتصوراتها عن الآخرة وعن الخلود ، وأعادت للوعي الانساني في مستهل القرون الوسطى ، السكينة والهدوء ، وكل ما كانت فقدته بسبب تلك الصراعات التي نشبت بين خلفاء الاسكندر الأكبر قبل ٣٠٠ عام من ميلاد المسيح . ولكن المسيحية – رغم ذلك – لم تشذ عن القاعدة واستشفت هي أيضاً النهاية المرتقبة للبشرية من خلال الحروب والحروب الأهلية ، والطاعون الأسود ، وكل تلك الكوارث التي اعتبرتها عقاباً من الله بسبب شرور ارتكبت فوق الأرض

ولقد سبقت حركة التنوير في أوربا والثورة العلمية التي رافقتها وتطورت بعدها ، أزمة عميقة في ايمان ووعي الناس . من ذلك ان الحروب الدينية وحرب الثلاثين سنة (١٦١٨ – ١٦٤٨) بفرسانها المحددة للرؤيا ، والتي دمّرت

ادوارد مونك ٠ الحوف
الصرحة

فاسيلي كانديسكي . البعث الكبير .

«الامبراطورية الرومانية المقدسة للام الالمانية» ، اعتبرت إنهياراً فاجعاً لا للنظام السائد فحسب ، بل وللعالم ككل . وقد أثار اندلاع الثورة البورجوازية في انكلترا وفرنسا ، وبالاخص لدى الاشراف والقساوسة المخلوعين ، التخيلات الفنائية . وفي الحقيقة ، يمكن أن نقول بأن كل الطبقات التي حكمت ، لم تترك الركح إلا بعد أن قامت بتلك الحركة العاطفية ، والمثيرة للشفقة ، وكأنها تريد أن تقول أن سقوطها إشارة بنهاية الحضارة الاوربية ، بل وبزوال العالم نهائياً ! وقد كان كتاب أوزوالد شبنجلر **تدهور الحضارة الغربية** نوعاً من التخيل الجماعي للثأر ، إذ أنه يجسد هذه الفنائية . وباختصار يمكن أن نقول : ان كل حركة في اتجاه المستقبل ، تعتبر من طرف الطبقة الحاكمة ، دعوة الى الفوضى والى التدمير التام ! وعند انهيار الرايخ الثالث ، راجت التخيلات الفنائية . وخلال فترة إعادة بناء ألمانيا وحتى الخمسينات ، سيطر التشاؤم على الناس وداهمت الكوابيس أذهانهم . ويبدو ذلك واضحاً في المؤلفات الأدبية التي صدرت عقب الحرب العالمية الثانية .

اضافة الى ذلك ، تسببت الفاجعة التي ألمت بهيروشيما وناجازاكي من جراء القنبلة الذرية في إحداث هلع كبير من احتمال فناء البشرية . وبشت الحركة المعارضة للتسلح النووي في الخمسينات بأن الفزع الذي أصاب الانسان بسبب التسلح النووي كان شديداً ، وان الخوف من اندلاع حرب عالمية ثالثة أصبح ملازماً له في حياته اليومية وكل تلك المخاوف السوداء التي تناساها الناس أثناء فترة الرخاء والمعجزة الاقتصادية العالمية ، تفاقمت من جديد خاصة بعد أن بلغ التسلح النووي ذروته في السبعينات

وتوضح احدى الدراسات العلمية التي نشرت مؤخراً أن المخاوف والتصورات الفنائية المنتشرة الان انتشاراً مريعاً ، ليست سوى نتيجة مباشرة لفقدان الناس الثقة في القيم السائدة : الدولة ، العدالة الاجتماعية ، التكنولوجيا الخ . وهو ما كان سمّاه نيتشه من قبل بانقلاب القيم في جميع مجالات الحياة . وبناء على ذلك ، فان كل التصورات الفنائية الرائجة اليوم ، يمكن وصفها بأنها أحلام بالخلاص انقلبت فجأة لتصبح يوطوبيا سالبة ، ذلك أن الحضارتين ، المسيحية والشيوعية لم تتمكنا من تحقيق ما وعدتنا به الناس من محبة وخير ومساواة وعدالة .

وقد انجر عن هذا الفشل الذريع تنامي الشعور باليأس لدى الانسان المعاصر واشتداد تلهفه للخلاص من الحضارة بصفة عامة ! وقد عمد الكثير من المتنبئين بزوال العالم إرجاع التهديدات المختلفة التي تواجه الانسان ، لا الى حقائق واقعية وموضوعية ، مثل الاضطرابات السياسية ، والعسكرية ، والبيئية ، بل الى الانتروبولوجيا ، والميتابسيكولوجيا ، والى تجريدات فلسفية أخرى . وهم يريدون أن يثبتوا من خلال ذلك أن الانسان هو مصدر كل شيء ، وما يواجهه اليوم من رعب شيء متأصل في طبعه .

ومثل هذه الأفكار تروجها الآن جماعات تختفي وراء ما يسمى

بابلو بيكاسو الغرنيكا ، ١٩٣٧

بالفلسفة الجديدة . ولقد استعمل جـورج لوكاتش Georg Lukaćs مرة تعبيراً طريفاً هو : «**فندق الهاوية الكبير**» . ويبدو أن هذا التعبير يجسد بحق وضعية هؤلاء «الملاسفة» الجالسين في الصالونات المحمية يلتذون ما الحديث عن الشرور وعن الضغينة والحقد وإعداد القداسات الجنائزية الصارخة . وهدفهم من خلال ذلك قبر كل اليوطوبيات الانسانية والاجتماعية ، وإلقاء الانسان في مهمه قفر .

ان التهديدات التي تجابه حضارة عالم اليوم ، تحتم علينا تغيير أساليبنا ومناهجنا الفكرية بصفة جذرية وكما لم نفعل ذلك من قبل ، حتى نتمكن من مواجهة التهديد النووي . هذا التهديد الذي لا يمكن مقارنة خطره بخطر الانقلابات الاجتماعية والسياسية السابقة ، لا بد أن يحفّز هممنا ، وأن يقوّي فينا الرغبة في المحافظة على الحياة البشرية . وهناك العديد من الظواهر تشير الى أن هناك تغيّراً في الوعي بدأ في العشر سنوات الأخيرة ، وهو شبيه بذلك الذي رافق عصر النهضة . وحده هذا الوعي الجديد يمكن أن يعلن عن ميلاد انسانية جديدة وفيه في ثناياه يكمن «**مبدأ الأمل**» !

(تلخيص لنص طويل بنفس العنوان)

باول كلي : خـوف .

ماكس بيكمان : فارس الرؤيا .

سلامه موسى

تربيتي العلمية

لما تركت مصر الى فرنسا في سنة ١٩٠٧ كان «التطور» من مركباتي الذهنية البارزة ، بل المركب الأول . حتى إني حين هبطت باريس جمعت طائفة من الكتب التي تعالج هذا الموضوع ، ولكني لم أستطع فهمها وقتئذ ، لأني أسأت الاختيار فلم أقتن الكتب الإبتدائية أو بالأحرى لم أجدها . فلما قصدت إلى لندن وجدت العشرات من هذه الكتب الإبتدائية . وكانت جمعية «العقليين» تنشرها وتبيعها بأثمان التراب ، بسعر ٢٥ مليماً لكل كتاب فأكببت عليها في دراسة مثابرة ، مع استخراج الخلاصات وكتابة التعليقات وقرأت كتاب داروين «أصل الأنواع» . وليس في هذا الكتاب شيء يشق على الفهم ، ولكنه يحتاج الى التأمل الكثير . وداروين بعيد كل البعد عن التعبير المسرحي ، إذ هو متواضع معتدل يكتب في حذر كأنه يخشى أن يؤمن القارئ بكل ما يقول . وهو الضد لنيتشه في الأسلوب فإن نيتشه نابي سماوي ، أما داروين فأرضي طبي . وأسلوب نيتشه عاطفي ذاتي حتى حين يهتدي الى الحقائق الموضوعية . اما داروين فيكتب عن وجدان وتعقل ، حتى لتحس أنه ينفض عن نفسه عاطفته وذاتيته كما ينفض أحدنا الغبار عن شخصه .

وليس شك أن حبي لداروين ، وتحري لنظرية التطور ، منذ نشأتي الثقافية ، قد تركا أثرها في أسلوبي الكتابي . فقد قيل إن الأسلوب يدل على الجانب الأخلاقي للمؤلف ، بل يكشف عنه . أي يدل على الاتجاه الفكري وإيثار بعض القيم على بعض . وأنا أوثر أسلوب داروين : أسلوب المنطق الصارم ، والحذر ، والاعتدال ، على أي أسلوب آخر يوصف بأنه «أدبي» . وكثيراً ما وصفني الكتاب في مصر بأني لست «أديباً» لأنهم لا يجدون عندي تلك الزخارف والتزاويق المألوفة في غيري من الكتاب . ومع ذلك فإني لا أنكر سحر الأسلوب العاطفي . ولكني إذا كنت ألتذ السحر أحياناً ، وأستمتع بما فيه من مهارة ، فإني أوثر عليه أسلوب التعقل والوجدان . وأذكر أني حين قرأت «من الأعماق» تأليف أوسكار وايلد أفحمت بسحره . حتى إني عندما بلغت الصفحة الأخيرة عدت فوراً الى الصفحة الأولى أقرؤه ثانية كأني أستعيد لحناً جميلاً وأنغاماً رائعة . ولكنه لم يترك في رأسي مركبات ذهنية كتلك التي تركها «أصل الأنواع» لداروين . فقد عرفني داروين أما أوسكار وايلد وجون روسكين وكارليل من الكتاب الذاتيين فقد بسيتهم ، لأنهم جميعاً بعيدون عن الحقائق الموضوعية . وحين أقرؤهم الآن أشعر أنهم يخطبون أو يصرخون أو يتفحصون . فأجد اللذة العابرة في أسلوبهم ، ولكني أحس أنهم ليسوا مفكرين أساسيين . والمفكر الأساسي عندي هو داروين الذي يتحدث في اعتدال وحذر . وأسلوبه هو الأسلوب الرصين. وأقرب الناس إليه في هذا الأسلوب هو برنارد شو . وقد سبق أن قلت إن أحسن ما نقيس به الكاتب أن نعرف مقدار ما تركه لنا من المركبات الذهنية ، لأنه على قدر هذه المركبات يكون تفكيره محورياً أو بذرياً ، أي أننا لا نأخذ منه المعرفة الجامدة فقط ، بل نأخذ المعرفة النامية التي تنمو وتتشعب في الخلايا الرمادية من الدماغ فتتركنا وحن نفكر ونشتبك في اشتباكات جديدة لا تفتأ تنبهنا الى توسع وتعمق وإبداع . ومنذ ١٩٠٨ حين قرأت «أصل الأنواع» وأنا في هذا التوسع والتعمق . فقد درست البيولوجية والجيولوجية ، بل سيكلوجية فرويد ، بحافز من إيحاء داروين كما أن داروين كان السبيل الى التعرف الى هربرت سبنسر . وكان داروين يصفه بأنه «فيلسوف التطور» .

والحق أن سبنسر هو المسئول عن تعميم هذه النظرية ونقلها الى المجتمع ، ولا عبرة بأنه ارتكب أخطاء كثيرة في التفاصيل ، فإن الأخطاء أحياناً قد تكون مثيرة مثل الاصابات . لأنها تفتح كوة على ناحية لم تكن مفتوحة من قبل . فاذا كان الناظر اليها

أخطأ الرؤية ، فإن فضله لا يزال عظيماً لأنه فتح الكوة . وهذا هو ما أراه في كثير من المفكرين مثل فرويد وسبنسر ، بل وداروين نفسه . فقد نبها فرويد في خطئه عن «مركب أوديب» كما نبها سبنسر في خطئه عن سوء النظام الاشتراكي ، وكذلك نبها داروين في خطئه عن تنازع البقاء . وكل هذه الأخطاء كانت كوات جعلتنا نفكر ونبحث ، لأنها فتحت لنا آفاقاً جديدة انتقلنا بها من الميدان البيولوجي الى ميادين الاجتماع والدين والاقتصاد .

ومن الكتّاب الذريين الأساسيين الذين تأثرت بهم ، وما زالت المركبات الذهنية التي خلفوها في خلاياي الرمادية قائمة بل نامية ، كارل ماركس . فقد وصلت اليه عن استعراض ضده من كتاب «الانفرادية» الذين يقولون بالمباراة الاقتصادية مثل هربرت سبنسر ، وخرجت منه على احترام له واحتقار لهربرت سبنسر وأمثاله . ولكن هذا الاحتقار ، في هذه النقطة المعينة ، لم ينقص إكباري للقوة التفكيرية عند سبنسر . والحق أنها قوة عظيمة جداً . فان نظرته شاملة ، وهو فيلسوف أكثر مما هو عالم . ولكنه فيلسوف بعيد عن الغيبيات . وقد احترف هذا الرجل التفكير احترافاً ، حتى ليسأم الانسان حين يقرؤه ويكاد يسائل : لماذا يلهث ويعرق ؟ . ألا يفكر في إجازة يستريح فيها ؟

والحق أنه لم يفكر في إجازة . وقد أصيب لهذا السبب بانهيار عقلي تألم منه نحو سنتين . وحتى بعد ذلك كان أحياناً يطلب من ضيوفه ألا يتكلموا ، بل أن يبقوا في ضيافته أو رفقته صامتين .

وفي هذه السنين كدنا ننسى هربرت سبنسر . ولكن كارل ماركس يزداد بمرور السنين قوة بل حياة . فإن نظرياته تحيا في كل مكان في العالم ، والأزمة العالمية الحاضرة هي أزمة الصراع المنتظر ، أو الوفاق المحتمل ، بين الماركسيين دعاة الإنتاج التعاوني وبين الديمقراطيين دعاة المباراة الاقتصادية . ولذلك لا يمكن أحداً أن يصف نفسه بأنه مثقف إذا كان يجهل الماركسية ، ولو كان يكرهها . لأن الأزمة العالمية هي في صميمها أزمة ماركسية .

وقيمة الماركسية في فهم السياسة العالمية ، والتطورات الاجتماعية والاخلاقية الحاضرة ، كبيرة جداً . ولكن لها قيمة أحرى في فهم التطورات التاريخية . والمتعمق في دراسة ماركس لا يتمالك من الشعور بأنه هو ، لا فرويد ، الأساس الصحيح للفهم السيكلوجي . فإن ماركس أثبت أن العواطف الاجتماعية ، أي التي نكتسبها من المجتمع ، أكبر قيمة وأبعث على التغيير والتطور وأثبت في كياننا مما نسميه العواطف الطبيعية . ولذلك لا يقتصر فضل ماركس على أنه جعل الاقتصاد علماً ، لأن الحقيقة أنه جعل كذلك الأخلاق والإجتماع والسيكلوجية علوماً . ولا يستطيع أحد أن يفهم هذه الثلاثة على حقيقتها ، الفهم الموضوعي ، إلا إذا كان ماركسياً .

داروين وماركس ، كلاهما قد غرس في رأسي مركبات ذهنية . وجعلني أنظر الى الدنيا والى الأحياء في استعراض علمي وتحليل اقتصادي وسيكلوجي .

وعندما أستنطق إحساسي الديني أجد أن بؤرة هذا الاحساس هو «التطور» . وهذا الاحساس الديني هو فهم وممارسة . فإني أفهم أننا وجميع الأحياء أسرة واحدة بما في ذلك النبات ، وأن الخلية الأولى التي نبض بها طين السواحل قبل نحو ٧٠٠ مليون سنة هي عنصرنا الأول . وأننا ما زلنا ننبض ونتغير في تجارب لا تنقطع ، وأن سنتنا هي لذلك سنة التغير ، وجريمتنا هي لذلك جريمة الجمود . ونحن حين نجمد إنما نكفر بسنة الكون مادة وحياة ، ولكن إلى جنب هذا الفهم الديني يجب أن «نمارس» ممارسة دينية احترام الحياة أياً كانت ، والتعرف على أشكالها ، وحمايتها من الأميين المستهترين بالطبيعة . هذه الطبيعة التي تكتسب في ذهني قداسة كلما فكرت في غابات افريقيا أو الهند وما تحوي من تحف الحياة . أو كلما فكرت في غياهب المحيط الهادي أو الأطلنطي أو المحيطين القطبيين وما بها من أحياء يحاول التجاريون ، في غير شرف ، أن يبيدوها بالإلحاح عليها في الصيد .

وكذلك لا أقرأ الجريدة اليومية ، ولا أسمع عن خبر سياسي أو مشروع لقانون جديد ، إلا وأنظر إليه بالاستغراض الماركسي من حيث دلالته على النوازع المختفية التي دفعت اليه . في حين أن الذي يجهل الماركسية يتطوح ويتخبط في تقديرات «شخصية» للممثلين السياسيين أو الحربيين . مع أن هؤلاء ليسوا سوى أدوات تأخذ مكانها في دورة الآلة الكبرى ، في حركة

سكل اعلو لورىرو مدىشي ، المفكر
(كىسه صريح عائله المديشي ى طورىس)

المجتمع الاقتصادي . ولدلك أيصاً أصبحت فكرة «البطل» في التاريخ من الفكرات التي كانت تتقهقر في وجداني كلما تقدمت في التحليل الاقتصادي . ولكن يجب أن أعترف أنها مع تقهقرها لم تمح ، وأنه لا يزال للشخصية قيمتها في تفكيري

وفرق عظيم ، بل عظيم جداً ، بين شخص قد قرأ ماركس ودرس التفسير الاقتصادي للتاريخ ، وبين آخر يجهله . لأن الأول ، الذي امتاز وجدانه بالحاسة التاريخية التي اكتسبها من ماركس يجد في أخبار الجريدة اليومية من المعنى والمغزى ما لا يجده الثاني الذي يحسب أن الحوادث التافهة والخطيرة ، والاتجاهات السياسية ، والتطور والثورة ، والحب والسلام ، كلها أشياء تجري جزافاً .

ويأتي فرويد ، بعد داروين وماركس ، في إيجاد المركبات الذهنية التي عملت في توسيع وتعميق . وعندي أن «مركب أوديب» الذي يعد محور السيكلوجية الفرويدية هو خطأ ، ولكنه خطأ منير . لأنه نبها ، كأنه دسيسة علمية تحركنا الى البحث والتنقيب في كهوف النفس المظلمة ، الى قيمة السنين الأولى من أيام الطفولة في تكوين الشخصية . وقد وصفت أقوال فرويد بحق بأنها «سيكلوجية الأعماق» . وهي كذلك ، وإن كنا نختلف كثيراً عما نجد في هذه الأعماق ولولا فرويد لما كان هذا الحشد الذي يتألف من آلاف العلميين الذين يبحثون النفس البشرية في جميع الأقطار المتمدنة . وقد جمعت بين فرويد وماركس وخرجت منهما بأزكى الثمرات . بل فطنت الى ان ماركس هو السيكلوجي الأساسي لأنه يجعل وجدان الفرد ثمرة المجتمع .

وعبارة «التحليل النفسي» من العبارات التي تُعزى الى فرويد . وهي «اللافتة» لجميع أنواع العلاج السيكلوجي . وليس ثمة شك في قيمة التحليل . ولكني أحس أن «التأليف النفسي» أهم وأنفع من التحليل ، وأنه إلى الآن مهمل لأن السيكلوجيين مقيدون بفرويد

وفي حياتنا العصرية لا يستطيع أحد أن يهمل التفكير العلمي لأن الحضارة الصناعية السائدة هي حضارة العلم . وقد دأبت في دراسة العلوم التي تدور حول التطور أو الاقتصاد أو السيكلوجية أكثر من ثلاثين أو أربعين سنة ، ولذلك أستطيع أن أتناول كتاباً عن الهرمونات ، أي مفرزات الغدد الصماء ، أو كتاباً عن الايكولوجية ، أي علاقة الحي بالبيئة ، أو كتاباً عن مشكلات الوراثة ، أو كتاباً عن جنون الشيزوفرينيا ، فأقرؤها جميعاً في رغبة ولا أجد ذلك الصدود الذي يجده غيري ممن لم يعنوا بالعلوم .

وكل هذه العلوم هي دراستي المستقلة ، لأن ما حضرته من محاضرات في لندن لا يؤبه به . ومما آسف عليه أحياناً أني لم أجد المرشد ، حوالي ١٩٠٧ ، الذي كان يستطيع أن يعين لي منهجاً دراسياً في العلوم . ولكني ، بعد التفكير ، أسائل : هل

كان يكون أفضل لي لو أني كنت قد انغمست في دراسة علمية تجريبية معينة ؟

إن المتخصصة في الجيولوجية أو البيولوجية أو الايكولوجية قلما يفكر في دراسة أفلاطون أو قراءة الجاحظ أو دراسة الحضارة الفرعونية . ولكني أنا بالاتجاه الموسوعي الذي اتجهته قد درست هذه العلوم ، في غير تخصص ، ولكن مع الإستطلاع الدائم لغيرها من الثقافة ، حتى أني أقدر ، مثلاً ، عدد المؤلفات التي قرأتها عن حضارة الفراعنة بما لا يقل عن أربعين أو خمسين كتاباً . ولم أترك كلمة مطبوعة للجاحظ لم أقرأها . وكذلك أستطيع أن أؤلف كتاباً عن غوته أو عن الإصلاح الزراعي في مصر أو المسألة الهندية بأيسر عناء . ولذلك يرى القارىء أني درست ، لا للثقافة ، بل للحياة . وقد حملتني دراستي العملية على أن ألتفت كثيراً الى المراحل البعيدة التي قطعتها العلوم المادية ، كالطب والهندسة والكيمياء والميكانيات والطبيعيات ، مع تأخر العلوم الاجتماعية ، التي حال دون التفكير الحر فيها وتغيير قواعدها تقاليد وشعائر وسنن وقوانين تعمل كلها لتجميد تطورنا الاجتماعي . فالاجتماع ، باعتباره علماً ، يعيش على مستوى التفكير في ١٦٠٠ أو ١٧٠٠ ميلادية . بل هو في أقطار آسيا وافريقيا يعيش على مستوى سنة ١٠٠٠ للميلاد . في حين أن الكيمياء أو الطب يسبقانه نحو ٣٠٠ أو ٤٠٠ سنة . ولذلك نحن لا نعيش المعيشة العلمية في بيوتنا ، ولا تسود حكومتنا النظام العلمي . ولو أنه كانت هناك تقاليد وشعائر وسنن وقوانين للكيمياء مثلاً ، كما للمجتمع ، لبقي هذا العلم على مستواه حين كان كل هم الكيماوي أن يحيل الرصاص الى ذهب . كما أننا لو استطعنا التخلص من تقاليدنا ، ومن الاستعراضات التي تخدم بعض الهيئات والطبقات ، لكان في مقدورنا أن نرتفع بالاجتماع الى مستوى العلوم التجريبية المادية .

ولهذا أيضاً نجد أن الطالب الذي يدرس الطب نقول له في صراحة إن الذباب ينقل عدوى الرمد او الدوسنطاريا ، أو أن لحم البقر الذي أصيب بالدرن تنتقل عدواه الى آكله من البشر ، ولكننا لا نقول لهؤلاء التلاميذ أو الطلبة إن الأجور المنخفضة التي يحصل عليها العمال في مصر تفشي بينهم الجرب والعمى والموت . لأننا نخشى هنا الاستعراضات الامتيازية والاحتكارية والاقتصادية . ونخشى أن نصرح للفلاحين بأن

موديلياني : رأس ١٩١١/١٩١٢ ، لندن

كثيراً من الغيبيات التي يؤمنون بها خرافية . ذات يوم في ١٩١٨ كنت قاعداً في الريف الى قناة صغيرة في ظل شجرة وإلى جنبي فلاح قد بلغ الثمانين ، وكنت أتأمل يرقات الضفادع وهي تسبح . فسألت الشيخ عنها فاتضح لي أنه لا يعرف أنها ضفادع صغيرة ثم تشعب الحديث الى النبات فقال : «إن لكل نبتة من هذه الأعشاب التي تنمو على شطوط القنوات ملكاً يحرسها» . ولما نهضت أخذت أفكر في هذه الرواسب الثقافية التي انحدرت الينا عن الفراعنة والكلدانيين والبابليين ، وجعلتنا نعيش في غيبيات تحملنا على النظر المخطىء لحقائق هذا العالم وتباعد بيننا وبين النظر العلمي الموضوعي وقلت في نفسي . هذا الرجل غيبي ، يؤمن بأن العالم حافل بالأرواح التي تحرس الناس والحيوان والنبات . إذن هو من خصوم داروين .

ولكن هذا الفلاح المسن يمثل في سذاجته المركزة جهل الرجل العادي والمرأة العادية وكلاهما يعيش بذهنه على رواسب قديمة من العقائد وحتى إن فكرة «القرينة» عند الفراعنة ، لا تزال حية في أيامنا . أجل ! . لقد ذكرت الآن . فقد كنت طفلاً لم أتجاوز السابعة أو السادسة وكنت قد غضبت وصرخت ورفست ، وأبيت العشاء . فقالت لي أمي تخيفني : «دلوقت أختك ترعل منك وتضربك» .

وكانت تعني بأختي هذه «قرينة» الفراعنة وقصدت الى الفراش ونمت بلا عشاء . وإذا بي أحلم أن فتاة قد حضرت وهي تحمل سوطاً ، ترفعه في الهواء كي تتحفز لضربي ، فصرخت في النوم وأقبلت إلي أمي في فزع فأيقظتني ، وحضنتني ، وجاءتني بكوب من الماء شربت منه جرعة . ثم أخبرتها عن الحلم ، فأخذت تقبلني وهي تبكي : «حقك علي يا ابني . أنا كنت بضحك . مفيش أخت . مفيش أخت» .

ولكن مجتمعنا لا يزال في أسر هذه القرينة أو ما يشابهها من العقائد التي تتخذ أحياناً أسلوب البحث العلمي . كما نرى مثلاً في أولئك الذين يزعمون أنهم يستحضرون الأرواح فتنقر على المائدة وتتحدث عن العالم الثاني . وهذه العقائد تعيش كأنها كابوس للمجتمع ، تعمل على تجميده وتخويفه حتى لا يتطور . ودعاة الروح هؤلاء لا يختلفون عن تلك الأم الساذجة التي تقول عند يعثر طفلها : «وقعت على أختك أحسن منك» تمدح الأخت وتسترضيها حتى لا تصيب طفلها بأذى .

وهذه القرينة ، أو هذه الأخت التي أفزعتني في نومي ، وهذه الملائكة التي تحرس النباتات عند ذلك الفلاح المسن ، هي ضباب العقل الذي كان يجب أن يقشعه العلم . وقد انقشع أو كاد في أمريكا وأوربا . ولكنه لا يزال يخيم علينا ، لأن الثقافة العلمية لا تزال بعيدة عنا لم نتنفس هواءها الصافي .

وهذه الثقافة العلمية هي ما أفتأ أرجو أن أجعلها أسلوبي في الحياة الشخصية والإجتماعية . ولكني لم أخطىء قط ذلك الخطأ المألوف بأن أجعل العلم غاية ، إذ هو وسيلة فقط . أما الغاية فمعناها الأدب والفن والفلسفة ، أي كيف نعيش في مجتمعنا أصلح العيش وأروحه وأقصده وأشرفه .

وقد وضعت كتابي «نظرية التطور وأصل الانسان» ولي مأرب هو مكافحة الغيبيات الشائعة ، ونشرته كله مقالات في «البلاغ» قبل طبعه كتاباً ، كي أصل الى أكبر عدد من القراء . ومن الذكريات السعيدة أني وقفت ذات يوم الى دكان صغير لا تزيد مساحته على ثلاثة أمتار مربعة أشتري لإبني بعض الحلوى ، فعرفني البائع وأخبرني أنه قرأ كتابي هذا وفهمه .

ولو أني وجدت التشجيع لأرصدتحياتي لإخراج كتب شعبية مثل «نظرية التطور» و «أسرار النفس» ، ونحوهما وكثيراً ما كنت أتحسر حين كنت أرى مؤلفات العقليين في لندن . فإن كتاب «أصل الأنواع» الذي زلزل به داروين الثقافة الأوربية كان يباع بأقل من خمسة وعشرين مليماً .

وحوالي ١٩٣٠ وجدت أنا والأستاذ صروف الفرصة سانحة لإيجاد حركة علمية شعبية في مصر . فعقدنا العزم على تأليف «المجمع المصري للثقافة العلمية» . وكانت الغاية منه أن يضم جميع المهتمين بالثقافة العلمية ونشرها بين الجمهور . ونجحنا في المشروع نجاحاً لم نكن ننتظره ، مما دل على أن المجمع أدى حاجة عصوية فسيولوجية في مجتمعنا . عقدنا الاجتماع السنوي الأول له وألقيت فيه محاضرة سيكلوجية عن طبيعة التفكير في ضوء الأحلام في قاعة الجمعية الجغرافية . ولكني في ذلك الوقت كنت أمارس نشاطاً سياسياً مركزاً في مكافحة اسماعيل صدقي (باشا) حين ألغى الدستور واستبدل به غيره ،

واتفق مع المستعمرين والمستبدين على إعادة الحكم التركي الشركسي الذي حاول عرابي أن يحطمه . وأدى نشاطي هذا في السياسة الى طردي من المجمع .

وكان من حظنا السيء أننا اخترنا معظم الأعضاء من الموظفين . ولذلك حين اختير حسين سري (باشا) رئيساً لاجتماعه الثاني أرسل الي خطاباً يفصلني من المجمع «مع الشكر» . وكان وقتئذ وكيلاً لاحدى الوزارات ، فوافق جميع الأعضاء «الموظفين» ولم يشذ غير واحد ، غير موظف ، هو الأستاذ اسماعيل مظهر . وجاء في عقب طردي الصديق زكي أبو شادي يعتذر اليّ بأنه لم يجرؤ على مخالفة «وكيل الوزارة» ولذلك أعطى صوته ضدي ووافق على طردي ، على أنه يعرف أنه ليس من حق المجمع أن يفصلني لنشاطي السياسي .

واتجه المجمع بعد ذلك وجهة اختصاصية غير شعبية ، ولذلك لم يتمتع به الجمهور كثيراً . وعندما أقارن بين الثقافة العلمية والثقافة الأدبية أجد أن القيمة العظمى للأولى أنها تحريرية . لأن التفكير العلمي يسير على نهج ارتقائي . هذا سيء فيجب أن نبحث عن الحسن ، وهذا أحسن ولكن يجب أن ننشد أحسن منه بالإكتشاف والإختراع . والتفكير الارتقائي هو بطبيعته تفكير علمي . وهو لم ينشأ في أوربا إلا بعد أن اتجه الأوربيون وجهة علمية في القرن السابع عشر . أما قبل ذلك فلم يكن هناك من يقول بأن الشعوب يجب أن ترتقي وتتغير . وقد يرد هنا علي بأنه كان هناك طوبويون يتخيلون حالاً سعيدة للبشر غير حالهم الحاضرة ، ولكن الفكرة الارتقائية لم تنبت قط في هذه التربة الطوبوية ، وإنما نبتت من البذور العلمية .

ديدرو مع الموسوعيين

هشام جعيط

الانتاج الفكري العربي منذ عشرين سنة

هشام جعيط من المفكرين العرب في المغرب العربي. ولد في تونس العاصمة في ديسمبر/كانون الأول ١٩٣٥. درس في جامعة الزيتونة وفي المدرسة الصادقية، بعد ذلك انتقل الى باريس حيث درس في دار المعلمين العليا وفي جامعة السوربون وبعد تخرجه درّس في جامعة باريس وفي جامعة تونس. اهتم في كتبه وفي الدراسات التي نشرها باشكالية العلاقة بين الغرب والشرق وكشف رؤى الاوروبيين الاسلام. من أهم كتبه المصير العربي، دار الساي، باريس ١٩٧٠ ودار الطليعة – بيروت – ١٩٨٣.

لقد سبق أن وقع مسح للانتاج العربي وتقييم له من طرف هيئة الدراسات العربية في الجامعة الأمريكية ببيروت، لكن هذا المسح يقف في أوائل الستينات، ذلك أن مجلد «الفكر العربي في مائة سنة» قد برز في منتصف الستينات. ولهذا سنحاول التعرف عمّا جدّ من جديد في ساحات الفكر العربي منذ تلك الفكرة. وسنبدأ أولاً بملاحظات عامة، ثم نستعرض قطاعات الانتاج من تاريخ واقتصاد.. الخ، وأخيراً نقيم هذا الانتاج ونعرض حلولاً وقتية.

١ – ملاحظات عامة

إن الجو العام الذي أثر في هذه الفترة على الانتاج الفكري العربي بدءاً من الستينات هو جو سيطرت عليه عدة ظواهر مترامية أو متتالية: استقلال بلدان المغرب العربي وبلاد عربية أخرى، حرب حزيران والنكسة التي صاحبتها، وفيما بين ١٩٦٣ و١٩٧٣ تقريباً، النمو الاقتصادي الضخم للعالم العربي وسيطرة الاقتصاد العالمي على الوطن العربي، حرب ١٩٧٣ وتغير الأجواء الاقتصادية لفائدة العرب، وتبقى المشكلة الفلسطينية مطروحة على الضمير العربي طوال هذه المدة. ونلاحظ أيضاً أنه لم يقع أي تقدم محسوس في بناء الوحدة العربية، وأن النظم القائمة في الأقطار العربية دلّت على تماسكها وديمومتها.

على الصعيد الفكري، وداخل الساحة العربية، ما يجلب اهتمامنا هو بروز عديد من الجامعات الفتية في البلاد العربية، في تونس والجزائر والمغرب وليبيا والسعودية وبلدان الخليج.. الخ. وبصفة أعم إسهام المغرب العربي في الانتاج الفكري أكثر من ذي قبل وبأكثر منهجية.

وما يلاحظه المرء طوال هذه الفترة هو: (١) من جهة تضخم الانتاج كمياً، وولوج أبواب كانت مغلقة في السابق، نشاط حركة الترجمة، نشاط حركة النشر وتمركزها ببيروت، بروز معاهد فكرية – ثقافية تلعب دور همزة الوصل بين المثقفين العرب وتحاول استعمال جزء ضئيل من الربح البترولي. (٢) ومن جهة ثانية: سيطرة العامل السياسي الآني على الأفق العربي بدرجة لم يكن لها مثيل في السابق. نمو وتطوّر وهيمنة وسائل الاعلام – انخفاض قدسية الفكر والبحث العميق وتدهور المطمح العلمي، بحيث صار الكتاب في بعض الأحيان نتاجاً مبتذلاً عادياً، وهذا من ما يفسر تكاثر عدد الكتب وقلة ما يرجى البقاء منها أو يترجم بمجهود طويل النفس.

دائماً على الصعيد الفكري، نلحظ انفتاحاً كبيراً في الوسط الثقافي على التيارات الفكرية الخارجية وذلك تبعاً لظاهرتين: – تكاثر الخريجين من الجامعات الأجنبية: أمريكية – سوفياتية.. الخ. وتكثيف العلوم الانسانية على النمط الحديث داخل البلاد العربية وفي الجامعات العربية بالذات.

– تضخم حركة الترجمة، والصفة العشوائية التجارية الرخيصة التي كثيرا ما تتسم بها هذه الترجمة.

وهذه التيارات لا يمكن حصرها، على أن التيارات التي أثرت في العشرين سنة الأخيرة هي: الماركسية، العلوم السياسية وفقاً للنمط الامريكي، البنيوية والسيميائية وهذا تأثير فرنسي باريسي.

نمط رجال الفكر العربي منذ عشرين سنة:

بينما كنّا نجد الى حدود الخمسينات رجال ثقافة وفكر من نمط الشخصية الكبيرة ذات التأثير الواسع على الجماهير والنخب

(طه حسين، العقاد . .)، فان ما نجده الآن هو وسط فكري فقط تلتقي فيه عدة روافد ويلعب دوراً على الساحة العربية، لكن هذا الدور مهمّش من طرف الساسة والجماهير . هذا الوسط الفكري يتركب من أربعين أو خمسين شخصاً لهم اهتمامات تتجاوز الحدود النظرية، وتتجاوز العمل الأكاديمي البحت، ويحاولون - انطلاقاً من اختصاص معين أو تجربة معينة - التفكير في مجمل المشاكل العربية . أما الأكاديمي العادي أي الأستاذ الجامعي الذي لا ينصرف إلا لاختصاصه، فالمفروض أنه شخص موجود بكثرة، لكن يبدو أنه لا يثابر على البحث المتخصص، ولذا فهو لا يظهر بمظهر العالم المختص لكن بمظهر المدرّس الصغير . وهنا نصل الى نقطة استفهام وإبهام : فالوعي العربي لا يحس التمييز الصارم المضبوط بين العالم المختص في أحد ميادين العلوم الانسانية والاجتماعية، وبين المفكر الحقيقي صاحب النظرة الشمولية المتجاوز للاختصاصات، والذي يأتي برؤية ومفاهيم مع عمق في النظر واستقلالية في منابع التفكير . ليس كلّ من يفكّر مفكّراً، وليس كلّ مختص عالماً، وحقيقة الأمر تتلخص إذن في هذه النقاط :

- إن وجود وسط فكري نشط، فلا يعني أن نحصي في الوطن العربي أربعين أو خمسين مفكراً ذوي مستوى مرتفع .
إن وجدت عديد من الجامعات، فان عدد الباحثين المختصين والمثابرين طول حياتهم على تعميق معرفتهم العلمية قليل
- يجب إذن أن نتحاشى الخلط بين المفكر المبدع والباحث المختص من جهة، وبين هذين الصنفين وأصناف أخرى من أمثال الخبير والصحافي والسياسي المهني ورجل الثقافة من جهة أخرى . إن هذا الإبهام ينعكس على تقسيم مادة البحث المطلوب منا . فهناك ما يدخل تحت تسمية «الفكر» أو «الايديولوجيا»، وهناك ما يدخل فقط تحت تسمية علوم اجتماعية وإنسانية»، ولم يقع التمييز بعد بصفة واضحة .

٢ - الانتـاج «الفكري»

(أ) مجال التفكير القومي

في هذا المجال، يبرز بصفة أوضح، ما هو مجال التفكير وما هو مجال التحليل . وليس ما كتبه ميشيل عفلق وإلياس فرح والرزاز وغيرهم في إعادة صيغة الفكرة القومية مماثلاً لما كتبه السيد ياسين (**تحليل مضمون الفكر القومي العربي**، بيروت ١٩٨٠) ونادلين نصر وسعد الدين ابراهيم وهي دراسات استطلاعية وسوسيولوجية . الصنف الأول يدخل في مضمون التفكير القومي وهو تيار فكري - ايديولوجي، والآخر يدخل في بوتقة العلوم الاجتماعية ذات الطابع الأكاديمي .

والذي نلاحظه في هذا الطور الأخير من تاريخ الفكر القومي هو أنه لم تبرز شخصيات تنظيرية من طراز الكواكبي ثم الحصري أو عفلق . ولعلّ ذلك قد يعزى الى كون القوميين استولوا على الحكم في كل من سوريا والعراق، وان التفكير عاد هنا كتشبه الأمر الرسمي وحتى الدعائي . ومن الناحية الكمية، تكمن المفارقة في التناقض بين الانبثاث الكبير للعواطف القومية في الجماهير العربية ولو بصفة غامضة، وبين قلة التراكيب الفكرية والنتاج القومي البحت . فبينما تتعدد أسماء كل من خاض في الايديولوجيات الرخيصة للثورة والقومية والنضال الفلسطيني وما ينسب الى التفكير السياسي - الاقتصادي بخصوص الامبريالية وغير ذلك من الأغراض . وقد تعدّ هذه الأسماء بالمئات وحتى الألوف، فان الأسماء الجديّة التي حاولت تعميق التراث الفكري القومي تعدّ على الأصابع . ولنذكر منها : الياس فرح، وسعدون حمادي وشبلي العيسمي ومحمد عمارة، وبديع البيطار، والرزاز . ولنذكر أيضاً الجزئين العاشر والحادي عشر من **نضال البعث**. وأغلب هؤلاء المفكرين من رجال السياسة والعمل الحزبي .

نجد في هذه الكتابات تراجعاً في البناء النظري لقضية القومية العربية إذ لم تعد هذه القضية دعوة كما كانت سابقاً، وتركز الاهتمام على العمل السياسي، لكننا نجد أيضاً إقحام العامل الاسلامي (محمد عمارة) والعامل الحضاري (ا . فرح) في التفكير القومي .

وعلى الرغم من هذا، يبقى هذا التفكير محلاً ونافضاً وعقائدياً وبعيداً عن مشاكل الحداثة والتنمية . هو ما زال أسير الشعارات المضخمة من مثل ثورة وجماهير، وكثيراً ما يتكلم لغة الحرب، لا لغة المنطق (أنظر نقد العروي لكتاب البيطار عن الايديولوجيا في كتابه الأخير «الأدلوجة») . وهو تفكير أحادي له منطلق معين وبعيد أكثر فأكثر عن مفاهيم الفرد والتاريخ والفن والمجتمع (هناك محاولات عند الرزاز و ا . فرح) . ومما يدلّ على أن فكرة القومية كما تمارَس الآن لا تخلق تنظيراً عميقاً إنسانياً مقبولاً من الضمير العالمي أو من النخبة العربية، أن «مركز دراسات الوحدة العربية» ينشر دراسات ميدانية ودراسات اقتصادية، ولا يكاد ينشر شيئاً في المجال النظري .

باول كلي راسان ، ١٩٣٣

ب) مجال التفكير الفلسفي

١) لا بدّ أن نعترف بأن العالم العربي ، بعد أكثر من قرن من ظهور حركة النهضة ، لم يبرز ولا حتى فيلسوفاً واحداً من طراز متوسط سواء ممن كتب بالعربية أو بلغة أجنبية . ولذا لا بدّ من الاعتراف بأن التقليد الفلسفي العربي الاسلامي مات خلال عصور الانحطاط ولم يخلف شيئاً . وأعجب من هذا أنه لم يتتلمذ أحد من الأجيال السابقة (جيل العشرينات والثلاثينات) على أحد كبار فلاسفة العرب وهم على قيد الحياة وقائمين بالتدريس ، من أمثال Husserl ، Bergson و Heidegger .

المسلم – غير العربي – الوحيد الذي نهل الفلسفة الأوروبية من أصولها واستعمل مناهجها لإعادة التفكير في الجوهر ، الاسلامي ، هو محمد إقبال . ومع هذا لم يكن إقبال بالفيلسوف الكلاسيكي أي صاحب النسق الفلسفي ولم يدّع هذا قط ، لكن كانت له مقدرة على أن يصوغ الأفكار في سياق فلسفي أصيل .

٢) بقي على العرب أن يبحثوا في تاريخ فلسفتهم الخاصة ، وهذا لم يقع بصفة جديّة قبل الستينات .

وبعد الستينات ، نلاحظ بروز عدد من الكتب ذات القيمة حول التراث الفلسفي منها .

- كتاب محسن مهدي حول فلسفة ابن خلدون السياسية .
- كتاب ناصيف نصار حول فلسفة ابن خلدون واسمه «الفكر الواقعي عند ابن خلدون» .
- كتاب محمد اركون حول فلسفة ابن مسكويه .

وتنقصنا الآن دراسات جديّة للتراث الميتافيزيقي العربي الاسلامي (ابن سينا ، ابن رشد) . وحول نشأة وتطور الفلسفة

عند العرب . وهنا لا بدّ من ذكر كتاب طيب التيزيني «مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط» ، (دمشق ١٩٧١) هذا الكتاب ينمّ عن مقدرة صاحبه الفلسفية الجيدة ، لكنه يبرر أيضاً ما يمكن أن نسميه باجهاض مشروع لتاريخ الفلسفة . ذلك أن صاحبه يتيه في فلك الماركسية المتبدلة التي تريد أن يفسر على ضوئها كل شيء ، ويفسر كذلك هويته أكثر من هذا في مقدمته التاريخية العامة والاسلامية التي شوّهت الكتاب تماما .

وهذا القول ينطبق أيضاً – ولو بدرجة أقل بكثير – على تطور محمد أركون وناصيف نصار . كلاهما أقحم نفسه في فلسفة الدين وفي الفكر العربي العام لترويج نظرة ايديولوجية .

أما كتابات الجابري (مثلاً نحن والتراث) فمستواها جيد ولكن تغلب عليها الايديولوجيا الباريسية أي فكرة القطيعة الابستمولوجية .

كل هؤلاء المفكرين انحازوا من تاريخ الفلسفة الى فلسفة الثقافة ، أي أنهم دخلوا في صراعات الضمير العربي حول تأويل التراث والدين وإشكالية الشرق والغرب ، وكل هذا يؤسس لبّ التفكير الفلسفي العربي .

٣) أقول إذن بوجود **فكر فلسفي - ايديولوجي** عربي له خصوصيته في كونه يتمحور حول مشاكل ذاتية تتردد بكثرة . هذا النسيج من الاشكاليات السياسية – الحضارية – الثقافية يمثل إسهاماً مهماً ، لكن بقي عليه أن يتجاوز الأفق العربي – الاسلامي وأن يدخل نطاق التنظير العام . هذه الاشكاليات نجدها في صلب المجتمع . في خطاب السياسي كما في خطاب الصحفي ، لكنها لا تأخذ بعدها الفلسفي النظري إلا عند القليل . ولنذكر من حملة هذه المجهودات كتب : عبد الله العروي وهشام جعيط والجابري واركون ونصار والتيزيني في كتاباتهم العامة .

(ج) مجال التفكير الاقتصادي

يمكن أن نعتبر سعيد حمادة رائد الدراسات الاقتصادية في العالم العربي بفضل كتابه «النظام الاقتصادي في سوريا ولبنان» ١٩٣٦ ، وبفضل تدريسه أيضاً بالجامعة الأمريكية في بيروت ثم أتت فترة بعد الحرب العالمية الثانية ، تحوّل فيها علم الاقتصاد تقدماً لا بأس به في كل من لبنان وسوريا والعراق . في هذه الفترة ، برزت دراسات كما أنشئت مؤسسات . من الأسماء نذكر جبرائيل منسي وأمين الحافظ ، د. زلزلة و د. خير الدين حسيب و د . أحمد سوسة . ومن المؤسسات : مجلة «الاقتصاد اللبناني والعربي» وكلية الاقتصاد ببغداد . ويبقى الى حدود الستينات علم الاقتصاد العربي وصفياً وفي أفضل الأحيان تحليلياً تطبيقياً ، ويقترب من الجغرافيا الاقتصادية أكثر مما يحاكي علم الاقتصاد البحت . لكن مع هذا ، نجد الدراسات الجيدة عن الدخل والزراعة والصناعة . والفكرة التي طغت على البحوث الاقتصادية في العشرين سنة الأخيرة هي بالطبع فكرة النمو أو الإنماء ، وتحت لوائها قامت الدراسات الشخصية أو الجماعية (في الندوات) ، حيث تحول علم الاقتصاد العربي الى بحث لا نهائي حول امكانيات التنمية . وبما أن عملية التنمية تستقطب العديد من القطاعات ، فإن البحوث انصبت أيضاً على ما هو ديموغرافي ، واجتماعي ، وسياسي ، اعتماداً على فكرة شمولية الإنماء . ولا بدّ أن نلحظ في هذا الصدد أن ارتفاع سعر النفط في سنة ١٩٧٣ أثر على أفق هذه الدراسات وفتح امكانيات للرؤية المستقبلية .

هذا وما زالت الدراسات الاقتصادية لم ترق الى مستوى التنظير العام وتتمحور حول فكرة التخطيط ، وهي تتأرجح بين الأفق القطري والأفق العربي العام . وقليلاً ما نجد كتباً هامة كتبها أفراد ، باستثناء البعض ، وتبقى أغلب المصادر منبثقة عن الجامعة العربية أو عن المؤسسات القطرية (مثلا : المعهد العربي للتخطيط) ، أو عن مركز دراسات الوحدة العربية ، بحيث لا يظهر من أول وهلة أن انتاج الجامعات له وزن كبير في الميدان خلافاً للفترة السابقة . أما المقالات فهي عامة وتتناول مشاكل مستقبلية وهي في عددها أقل بكثير من المقالات المحررة من طرف الأجانب (أنظر على سبيل المثال البيبليوغرافيا الذي يقدمها د . عبد الحميد ابراهيمي في كتابه «أبعاد الاندماج الاقتصادي العربي واحتمالات المستقبل») . ولنذكر من حملة الأسماء اللامعة : د . يوسف صائغ ، د . جورج قرم ، د . البشير داعوق ، د . خير الدين حسيب والآن د . عادل حسين .

(د) التفكير السياسي والاجتماعي

لا بد من التأكيد أن المجتمع العربي الذي يبدو متسيساً للغاية لم يفرز فكراً سياسياً علمياً وتحليلياً يندرج فيما يسمى بالعلوم السياسية . ولذلك أسباب : منها الرقابة والرقابة الذاتية ، ومنها أن الثقافة السياسية التي استحوذت على العقول أخذت شكلاً شفوياً والكتابي الرصين أهمل لفائدة البحاثين الأجانب ، ومنها تفاقم التفكير الايديولوجي المنحدر من الماركسية .

باول كلي الشاهد

وهكذا عندما نتوقف عند قائمة مطبوعات دار نشر كبيرة في بيروت، نجد تحت عنوان «السياسة والمجتمع» تلخيصات وفانون وغرامشي، ونكاد لا نجد عربياً واحداً جاداً. غير أن كل هذا لا يدخل في صنف العلوم السياسية التي تتوخى البحث في السلطة، ومدى مشروعيتها، وإشكال ممارستها، وأسسها الاجتماعية والايديولوجية، بحيث لا نجد تقريباً دراسات قامت بتحليل الأوضاع بمصر والعراق وسوريا وتونس والمغرب الخ.. دون الانزلاق في هاوية الايديولوجيا الرخيصة. وعلى العكس فالأعمال الأمريكية حول وضع الشرق الأوسط تكاثرت في الستينات، وهي أعمال منحازة في الغالب ولها نظرة خاصة الى المشاكل العربية الكبرى.

أحسن ما كتب في هذا الميدان، كتبه عرب باللغات الأجنبية وعادة في المناخ الجامعي الأمريكي أو الفرنسي: ولنذكر من بينهم كتاب حنا بطاطو عن العراق والمعارضة الشيوعية Princeton Press، وكتاب الهرماسي حول المغرب العربي California Press، وكتاب محمود حسين الماركسية المسع، وكتب أنور عبد الملك، وهناك فصول تخص تحليل الوضع السياسي بالمغرب في كتب العروي وحبيط[1].

ومع هذا، فالكل يعلم في المنهجية الأمريكية من سطحية ونقائص، لكن الماركسية الميكانيكية الدعائية لا تفسر شيئاً في الجملة، هذه البحوث تتسم بالطابع العلمي ولكن المنهجية العربية لم تجد بعد في هذا المجال طريقها الخاصة للبحث والتنظير.

أما الدراسات السوسيولوجية، فنقصها فادح ولا نكاد نجد الا القليل من البحوث العينية حول وسط اجتماعي معين. الخطر الكبير في هذه الميادين هو استعمال السياسة كسلاح أو كدعوة إصلاحية أو الافراط في التنظير المنهجي. وما ينقصنا إذن هو برنامج كامل للبحوث السياسية والاجتماعية يضيء لنا واقعنا كما هو وما عدا هذا، فكل ما سمّي بفكر سياسي عربي هو دعوة وايديولوجيا ورؤى شخصية في الغالب مقولبة في قالب واحد.

(هـ) الفكر التاريخي والبحوث التاريخية

المنطق أن يكون هذا الميدان أخصب ميادين الانتاج الفكري لما اتسمت به الحضارة العربية من عمق تاريخي وأيضاً من تقاليد تاريخية عريقة. لقد قامت النهضة العربية منذ أكثر من قرن على نشر التراث، ونشر أمهات الكتب، والاهتمام بماضي العرب من عدة نواح، وبالخصوص الوجهة الثقافية وقامت الأجيال السالفة بعمل ريادي في الكتابة التاريخية (طه حسين، أحمد أمين، جرجي زيدان، حسن إبراهيم، جواد علي) وهي كتابة أرادت لنفسها تجديد الرؤية للماضي. الا أن هذا المجهود انحسر كمياً في الستينات، هذا مع ظهور المؤرخ المهني المختص في إطار الجامعات. ونتج عن هذا أننا نجد مؤرخين جيدين، لكن عددهم قليل، وتأثيرهم على جمهور المثقفين أقل. ونذكر من بين رؤوس هذا الجيل الجديد عبد

---

(١) لكن لا بد من ذكر المجهود الذي تقوم به مركز الدراسات الاستراتيجية للاهرام بالقاهرة تحت رعاية الدكتور سيد يسين، من جهة الباحثين الجيدين الدكتور علي الدين هلال الذي تحدث اهتمامه عن مشاكل العلاقات الاقليمية وأكثر ذكر على مشكلة ومفهوم الدولة – القومية

العزيز الدوري (تاريخ العراق الاقتصادي) وصالح أحمد العلي (التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية في البصرة في القرن الأول الهجري) . ثم تـــلاها من بعد شعبـــان Islamic History و Abbassid Revolution ، وفـــاروق عمـــر (طبيعـــة الدعوةالعباسية : العباسيون الأوائل) . ونسج على هذا منوال ص . العلي والدوري ، وهشام جعيط الـذي كتب في أطروحته عن «الكوفة في القرن الأول والثاني للهجرة» .

وهكذا فيما بين ١٩٤٨ ، وتاريخ بروز اطروحة الدوري ، و١٩٨١ تاريخ بروز أطروحة جعيط ، أي طوال مدة ربع قرن لا نجد الا خمسة مؤرخين اختصوا في الفترة الكلاسيكية الكبيرة ، أي الأربعة القرون الأولى وهي فترة لها دلالة خاصة . ان كتابات هؤلاء المؤرخين الخمسة هي تقرساً الوحيدة في كل الانتاج العربي في ميدان العلوم الانسانية المعترف بها عالمياً كبحوث جدية .

ومع هذا فهم قلة ، اضافة الى ما يجدون صعوبات في تكوين مدرسة تاريخية لولع الناس بكل ما هو حديث ومعاصر ، ولانصراف الباحثين عن كل ما هو «تراثي» ، في حين أن المسألة ليست مسألة تراث وإنما مسألة معرفة تاريخية مضبوطة وقائمة على أحدث المناهج . وعلى كل فهذه الدراسات في التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والحضاري تجاوزت بكثير كل ما كتب في السابق كما أنها تتجاوز الكثير مما يكتب الآن من تاريخ مبتذل ضعيف حتى في الأوساط الجامعية . أما ما يخص فترات أخرى ورقاع أخرى من الحضارة العربية ، فانما نلحظ مجهوداً محترماً بالمغرب (بحوث العروي والجحابي والطالبي) . لكن لا بد من أن نذكر أن الولع بالحديث والقريب مما لم يأت بثمار جدية : فهل لنا تاريخ جدّي لرقعة الهلال الخصيب منذ قرن . في هذا المضمار ما زلنا عالة على كتاب جورج أنطونيوس .

وأخيراً لا بد من الاشارة الى ما يقوم به الأثريون في العالم العربي (بمصر وبالخصوص بالعراق) من مجهود قيّم في استكشاف الحضارات القديمة .

أمّا نجد مجلات تاريخية قيمة منبثقة عن كليات الآداب في لوطن العربي (القاهرة – بغداد – البصرة – الرباط على سبيل المثال) كما أن **مجلة المجمع العلمي العراقي** تستحق الذكر والتنويه . لكن ما يلاحظ ويؤسف له هو فقداننا لمجلة تاريخية ذات قيمة عليا تشعّ على الساحة العربية بأكملها ، بينما مجلات الاستشراق كثيرة .

وواضح أن كل مشروع ضخم لكتابة التاريخ العربي ، على شرط أن يتحلّى بالمنهجية العلمية والمستوى الرفيع حتى يصبح مرجعاً عالمياً ، كل مشروع من هذا القبيل يكون محل ترحاب لأنه يجمع الطاقات المبعثرة . ونحن على علم بمشروعين من هذا القبيل : «مشروع التاريخ الاجتماعي العربي الاسلامي» ومقره الكويت ، و «مشروع الموسوعة الادارية» ومقره عمان . لعل في هذا ما يحفز هم الباحثين المعروفين وهم الشباب ممن بقي ضائعاً تائهاً لا يرتقي لنفسه مستقبلاً في الأجهزة القائمة الآن .

٣ - تقييم عام وحلول للمستقبل

هناك عدة سمات بها الثقافة الفكرية العربية المعاصرة . وأول ميزاتها كونها **ثقافة تساؤلية محمّلة** بالرؤى المستقبلية أي هي ثقافة أمة تسائل نفسها عن مصيرها اليوم ، وعن علاقاتها بالعالم الخارجي ، وبماضيها على السواء . وليست ثقافة إبداعية بالمعنى الذي تحمل فيه نظريات عامة حول الانسان والتاريخ والمجتمع عامة . ولذا نجد التيارات التي تخترقها تيارات سياسية ومذهبية أكثر منها مدارس فكرية . فمن مفكر له اتجاه قومي الى آخر قطري ، ومن الاسلامي الى العلماني ومن التحديثي والمتغرب الى التراثي الى آخر ذلك ، وهذا الفاصل ندركه تقريبا في أي اختصاص معيّن ، لـدى المؤرخ والفيلسوف وعالم الاجتماع والاقتصادي والمفكر السياسي طبعاً .

الى حد بعيد يبقى الفكر العربي **أسير النزعة الاصلاحية** بالمعنى العام ، وما زالت الثقافة العربية تخاصم نفسها والدنيا حول إشكالياتها الأساسية : لماذا تقدم غيرنا ولم نتقدم نحن ؟ .

ليس من شك في أن صدمة الحداثة لم يقع تجاوزها منذ قرن ونصف وأن البحوث الفكرية ما زالت تتخبط في مثل هذا الأفق مع **رجاء التأثير على الواقع مباشرة** . ويكون من عدم الانصاف أن نطالب الثقافة العربية الفكرية اليوم بأن

تتخلى عن المناخ الذي تعيش فيه كما عن الاشكاليات الموروثة فقد يكون هذا من باب المستحيلات . لكن مع هذا ولو قبلنا الأمر تماماً لوجب علينا أن نصرح بأن هذه الثقافة لا تساهم في المجهود البشري لفهم وعقل العالم الانساني في تاريخه واقتصاده وقوانينه الاجتماعية وسننه اللغوية وتحديد التفكير الفلسفي فيه .

فلئن وجب أساساً على العرب أن يقوم فكرهم بتفهم مشاكلهم الذاتية بتعميق أكثر للأمور وحذق أدق للمبهمات ، فواجب على البعض منهم أن يشجعوا على خوض المعارك الفكرية العامة . واذا كادت النقطة الأخيرة تكون منعدمة ، فان النقطة الأولى تشكو أيضاً من ضعف كبير . وفي هذا الصدد لا بد أيضاً أن نميّز بين الانتاج الايديولوجي الموجه للجماهير (الذي قد يكون لازماً) والذي يسح العدد الأوفر من الكتب والدوريات ، وبين الانتاج العلمي الجد أو الانتاج الفكري العام ذي المرتبة الرفيعة

هذه الدائرة الأخيرة – على الرغم من عناصر تقدم ملموسة – ما زالت ضئيلة . وقد أكون متعسفاً لو قلت ان العرب لم يصدروا أكثر من **مائة كتاب** في شتى الميادين المفتوحة تتمتع بالمستوى المرجو ، وهي دراسات تخص وضعهم أو تاريخهم الخاص . والملاحظ مع هذا أن الثقافة العربية عريقة في هذه الميادين ، أي ميادين التحليل والعلم الانساني والقانون والتاريخ والاقتصاد . هي ثقافة فكرية ذهنية من قديم . وأدل دليل على ذلك أننا نفتخر بابن سينا والطبري والمقدسي والبيروني ، بينما يفتخر الانكليز بشكسبير والفرنسيون براسينهم أو كتّاب التراجيديا عندهم . الشعر والفكر هما سمات الثقافة العربية وليس الابداع الأدبي الخيالي ليست الثقافة العربية القديمة – سوى في المستوى الشعبي المكبوت – ثقافة خيالية بل هي ثقافة جامعية وعقلية .

وبما أن التقليد الثقافي يسيطر على مناهج الابداع ، فلا أرى أن عرب اليوم سيبدعون في الميدان المسرحي أو في الميدان الروائي أو في ميدان الفن الكلاسيكي ، بل في ميدانهم المعهود الذي كانوا يسمونه **علماً وحكمة** ونسميه اليوم : علوم إنسانية – علوم اجتماعية . تفكير شمولي يتسم بالعمق . واذا عجز العرب عن إنشاء سوسيولوجيا بالمعنى الصحيح وتاريخ وعلم جغرافيا واقتصاد وعلم سياسة ، فهم في غير ذلك أعجز !

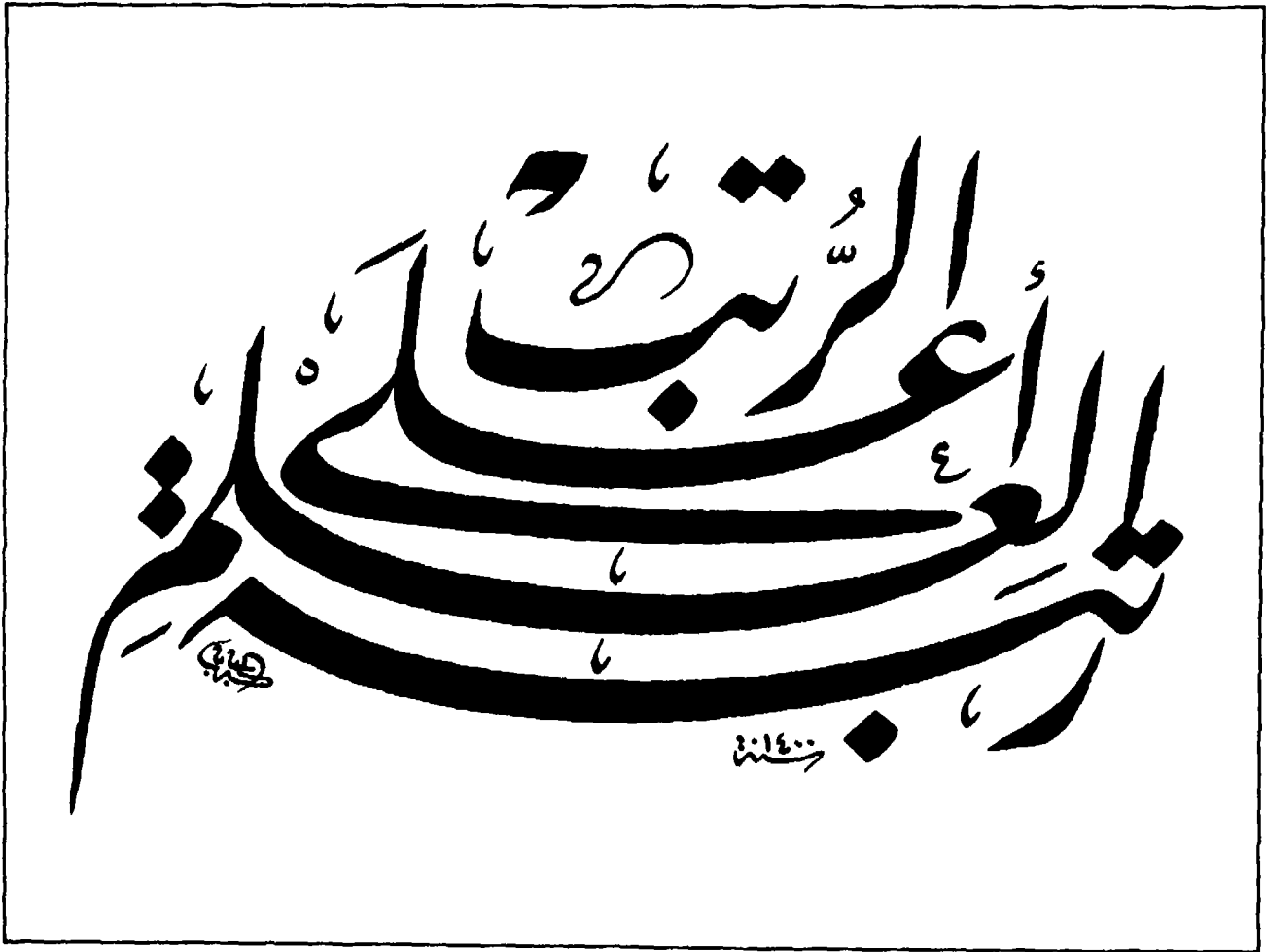
إن كل عمل في سبيل إحياء هذا الاستعداد وخلق كيان علمي وفكري لعرب اليوم هو عمل ذو بُعد مصيري . لأن الأمة قامت على **فكرة مجدها الثقافي** وهذا منذ أكثر من قرن ، ولا يمكن البتة أن ينحصر هذا المجد في الماضي ، بل علينا أن نؤسس مجداً جديداً يعطي الأمة العربية مقامها بين الأمم .
ثم إن هذا المجهود لو أعطي حقه ، لرفع على الأمد البعيد المستوى الذهني لأمة بأكملها وأقحمها قسراً وعلى المستوى العمق في العقلانية الحديثة

صور المستقبل أو شروط التقدم

- تحسيس الحكومات والجماهير بهذه القضية وتشجيع القراءة وتحسين صورة العالم المفكر .
- لا بدّ من سياسة كتاب حكيمة .
- الجامعات العربية غير مؤهلة اليوم للقيام بهذا المجهود ولذا وجب تحرير وتطوير كل الأقسام المعنية
- وجوب تكوين مراكز للعلوم الانسانية والاجتماعية متفرغة تماماً للبحث ومنحها الاستقلال التام عن النظم الحاكمة والهيئات الايديولوجية .
- وجوب تكوين مركز عربي يمسح الساحة العربية كلها ويكون من طراز عال للبحث والتفكير الحر ، يلتقي فيه علماء زائرون من الوطن العربي ومن الخارج على السواء . ويقع فيه تبادل الآراء والبحوث والتفرغ للكتابة لمن يشاء . ويجهّز هذا المركز بمكتبة شاملة. ولا يكون شكله بيروقراطياً .
- وجوب تدريب الطلبة على معرفة اللغات الأجنبية
- لا بد من إخراج العلماء العرب من الفاقة العادية كي يتفرغوا تماماً لأبحاثهم وأعمالهم .
- تشجيع مشاريع تستهدف :
- تكوين مجلات علمية دورية ذات سمعة عالمية وهذا على النطاق العربي ، أي لا بدّ من مجلة تاريخية عربية وأخرى لعلم الاجتماع وأخرى للعلوم السياسية وغيرها للفلسفة وأيضاً للاقتصاد .

انا نلاحظ وجود مجلات ثقافية ممتازة ، لكن لا وجود لمجلات ذات طابع علمي أكاديمي .
ان المشاريع الكبيرة كتصنيف موسوعة تاريخية وموسوعة فلسفية . . الخ لها في الظرف الحالي أهمية بالغة لاستقطاب وتجميع القوى ، وفتح أبواب الأمل والطموح أمام الباحثين .

خاتمة

لقد حصل في الجملة تقدم نظري في معالجة مشاكل العالم العربي من الوجهة الفكرية . فلم نعد عالة على المستشرقين في دراسة تاريخنا ولا على الخبراء الأجانب في دراسة اقتصادنا . لكن نلحظ أن هذه المجهودات قامت بفضل أناس آمنوا بالفكر والثقافة ، وقليلاً ما حظوا بتشجيع من الحكومات أو الجماهير والخطر اليوم أن يهدر هذا المجهود وأن ينقرض علماؤنا دون أن يتمكنوا من تكوين أجيال جديدة على ما يلزم من حب للمعرفة ومنهجية كاملة . هذا تخوف ليس مصدره التشاؤم وإنما حقيقة الأمور . وعلى العكس ، لو صحّت العزيمة وتظافرت الجهود وأعطيت الامكانيات المادية والأدبية وتحسن المناخ العام ، فليس من المستحيل أن ندخل الألف الثالث مسلحين بنخبة ممتازة وبعلم عربي صحيح يكون له من التأثير القريب والبعيد ما قد ذكرت .

ملحق

من الدراسات الجديدة التي تسترعي الانتباه نذكر :

– د الجابري : الخطاب السياسي العربي ، الطليعة ، بيروت ١٩٨٢

– د عبد الفضيل : الفكر الاقتصادي العربي

– د . عادل حسين الاقتصاد المصري من الاستقلال الى التبعية ، (١٩٧٤ – ١٩٧٩) ، المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٢ . بالنسبة لنظريات التنمية ، هذا الكتاب يمثل نقداً للنظرية العربية كما للنظرية الماركسية

ونذكر من جملة الاقتصاديين فؤاد مرسي (لم يصل الى مستوى عال في التنظير) وجلال أمين (محمد عبده نقداً لنموذج التنمية) . أما سمير أمين فدراساته تبقى محلاً للنقاش

رودموته هللر

شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوروبا

حدث مراراً منذ عصر النهضة أن قام أشخاص باداء أدوارهم على المسارح الايطالية متنكرين في زيّ «الشرقيين» . ولم يكن الشاعران الايطاليان «اريوست Arioste» (١٤٧٤ – ١٥٣٣) و «تاسو Tasso» هما الوحيدان اللذان نزعا الى

كاي نيلسن • رسوم مستوحاة من الف ليلة وليلة

الاعرابيـة اد لم يمض وقت طويل حتى بـدأ الممثلـون في مسرحيات مـوليير Molière (١٦٢٢ - ١٦٧٣) يرددون كلمات تركية أثناء تأدية أدوارهم . وفي القرن السادس عشر عندما بدأ أوائل الأوروبيين تدريجياً في الترحال الى الشرق ، أخد بعضهم بعد العودة الى أوروبا في ارتداء ملابسهم على «النمـط التركي» ، أي السروال المصفـاض والطربـوش والجوارب البيض .

انعكست عالمية العصر الحديد وتطلّعاته الموسوعية في أدب متكلّف ومتصنّع وفي حاجة ملحة نحو التعريب الثقافي . وجاء التدهور التدريجي لسيطرة الايديولوجية المسيحية ، ليسهّل توجه أوروبا الثقافي باتجاه العالم الاسلامي . وفجأة أصبح للشرق أثر سحري على أوروبا . ولم يعد عالم الحلماء والحكايات الخرافية والخوارق والمغامرات والقصص الخيالية يجدب اليه الرحالة والرسامين فحسب ، بل الشعراء والأدباء أيضاً . غير أن هؤلاء - وهم يتعمون بهدا الشرق «الجديد» - ظلّوا أسيري تلك الصور الوهمية التي ساهم الرسامون الاستشراقيون في ايصالها اليهم . ونحن نجد هـده الصورة واضحـة في أعمـال موليير «البورجـــوازي النبيـــل» وراسين Racine (١٦٣٩ -

كاي نيلسن . رسوم مستوحاة من ألف ليلة وليلة .

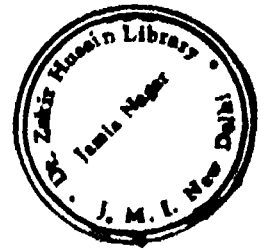
١٦٩٩) «باجزيه» ومونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩ - ١٧٥٥) ، «رسائل فارسية» وڤولتير Voltaire (١٦٩٤ - ١٧٧٨) ، وشاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨ - ١٨٤٨) ولامارتين (١٧٩٠ - ١٨٦٩) وفلوبير Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠) «صالامبو» .

لا تعكس صور العرب عن الشرق الآخر.أ من الواقع وهي تعكس بالدرجة الأولى وضعاً تاريخياً إذ منذ حصار فيينا عام ١٦٨٣ بدأ تحوّل تدرجي في رؤية أوروبا للشرق الذي كان الأتراك العثمانيون آخر ممثليه التوسعيين . ولم يعد ينظر اليه كشيطان مخيف . صحيح أن الشرق الاسلامي ظل بالنسبة لأوروبا عدوّاً ولكنه كان عدوّاً مدحوراً مصيره الفشل والهزيمة ونظراً لأنها شرعت منذ القرن الثامن عشر في الإعداد للاسراع بهذه الهزيمة ، فقد أتاحت لنفسها تمجيد الشرق كمهد للديانات والحضارات القديمة . وكان هذا التمجيد يتعاظم كلما ازداد تدهور الشرق وسقوطه وقد نتج عن هذا التمجيد ظهور عدد كبير من اللوحات والكتب الرومانسية مستوحاة من العالم الاسلامي ظل حاملها الساحر الرائع أسطورة قائمة بذاتها مثل الشرق

بروعة وجلال
تخطّى الشرق البحر المتوسط
وحده الذي يعرف «حافظ» ويحبه
يقدر أن يدرك ما غناه «كالدرون»

عندما كتب غوته Goethe أبياته الجميلة هذه ، كانت أوروبا قد شارفت حينذاك على أبواب قرن شكّل ولم يزل يشكّل صورتنا عن الشرق وعن عالم الاسلام . ونظراً لانعدام مصلحتنا في ذلك الوقت ، في الحصول على معرفة موضوعية حول ذلك ، فقد ظلت تلك الصور الوهمية والمهرورة قائمة الذات .

ساهمت في المقام الأول حكايات ألف ليله وليلة في خلق تلك الصور الرومانسيه الخيالية عن الشرق ، إذ حملته معها ونقلته الى الغرب وتسنّى للغرب من خلال حكايات شهرزاد اكتشاف الشرق . ولا يوجد مؤلّف شرقي أثر تأثيراً قوياً في الأدب الأوروبي مثل تلك الحكايات الشعبية الرائعة والجذابة . وبين ليله وضحاها أصبح هذا الكتاب جزءاً لا يتجزأ من الأدب العـــالمي تماماً مثل «إلياذة Ilias» هوميروس ، و«آينير Aeneis» و «ڤرجيل Vergil» و «ديكاميرونه Decamerone» و «بوكاتشيو Bocaccio» والملحمة الالمانية القديمة المسماة Nibelungenlied .

خلال القرن الرابع عشر بدأ الأوروبيون عن طريق الرحالة القلائل للشرق ، يعرفون الاطار العام لقصص شهرزاد الجميلة التي حاولت طوال الف ليلة وليلة ، أن تقصّ على الملك شهريار حكايات عجيبة لتصدّه عن قتلها . وكان التأثير الأول في ايطاليا . وكان بوكاتشيو أول من استفاد من الاطار العام لالف ليلة وليلة وذلك في رائعته «ديكاميرونه» ومعناها «الأيام العشرة» .

ولكن المؤلّف الأصلي لم يشتهر ولم ينتشر في أوروبا الا بعد ظهور الترجمة الفرنسية التي قام بها المستشرق الكبير أنطوان غالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) . خلال أسفاره الكثيرة عبر بلاد الشرق ، انتبه غالان الى ذلك العدد الوفير من القصص والحكايات الخرافية والملاحم النثرية والخوارق التي كانت تُروى في أسواق ومقاهي وشوارع دمشق والقاهرة وبغداد والبصرة ، وأيضاً حول مواقد النار في الأماكن التي تستريح فيها القوافل .

وقد استند غالان في ترجمته التي قام بها للملك لويس الرابع عشر ولحاشيته ، الى عدة مخطوطات عربية ، والى الروايات الشعبية المنقولة من جيل الى جيل وبمقدرة فنية مذهلة تمكن من أن يكيّف الشبق الشرقي مع ذوق «العصر الكبير» Le Grand Siècle الذي كانت تعيشه فرنسا آنذاك

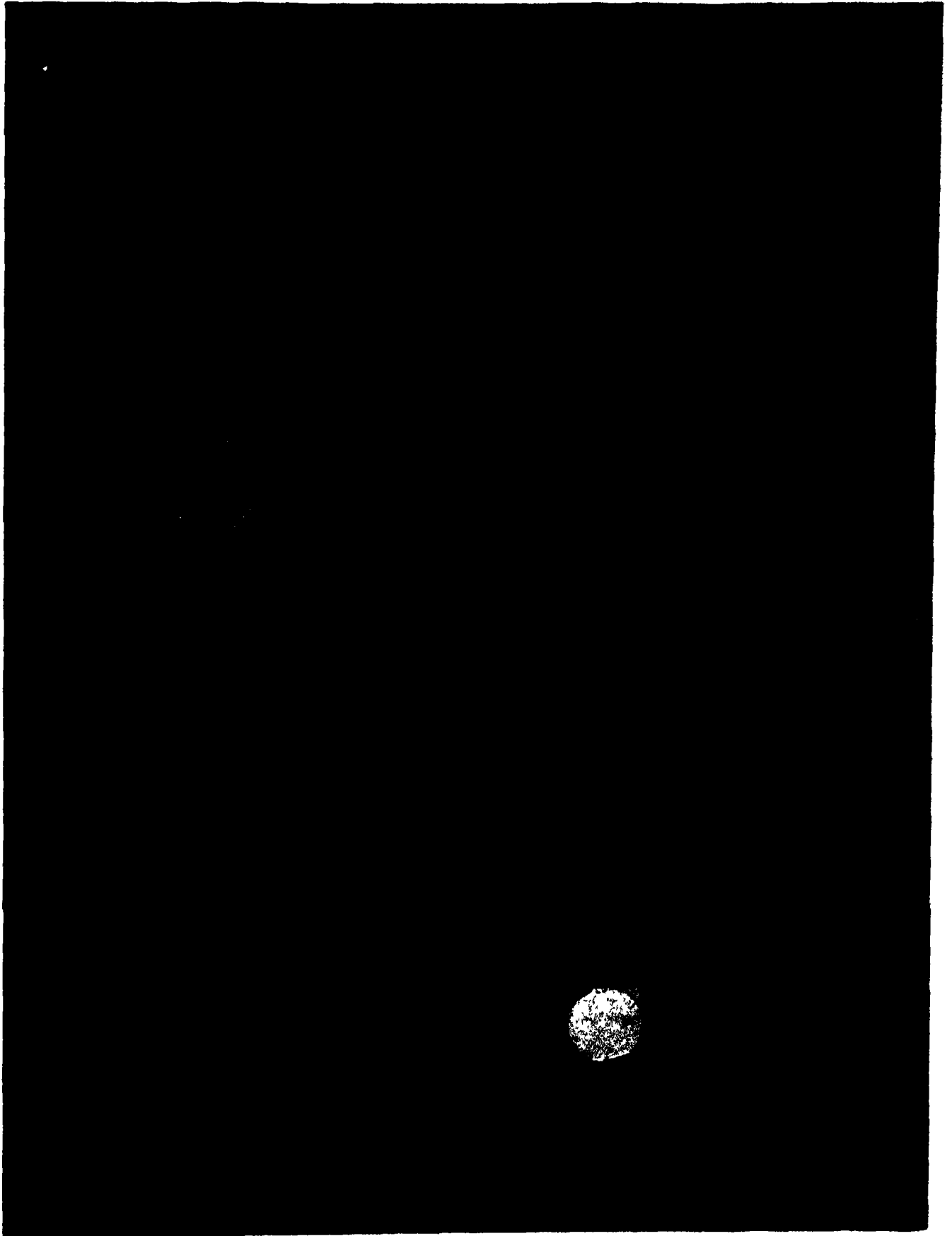
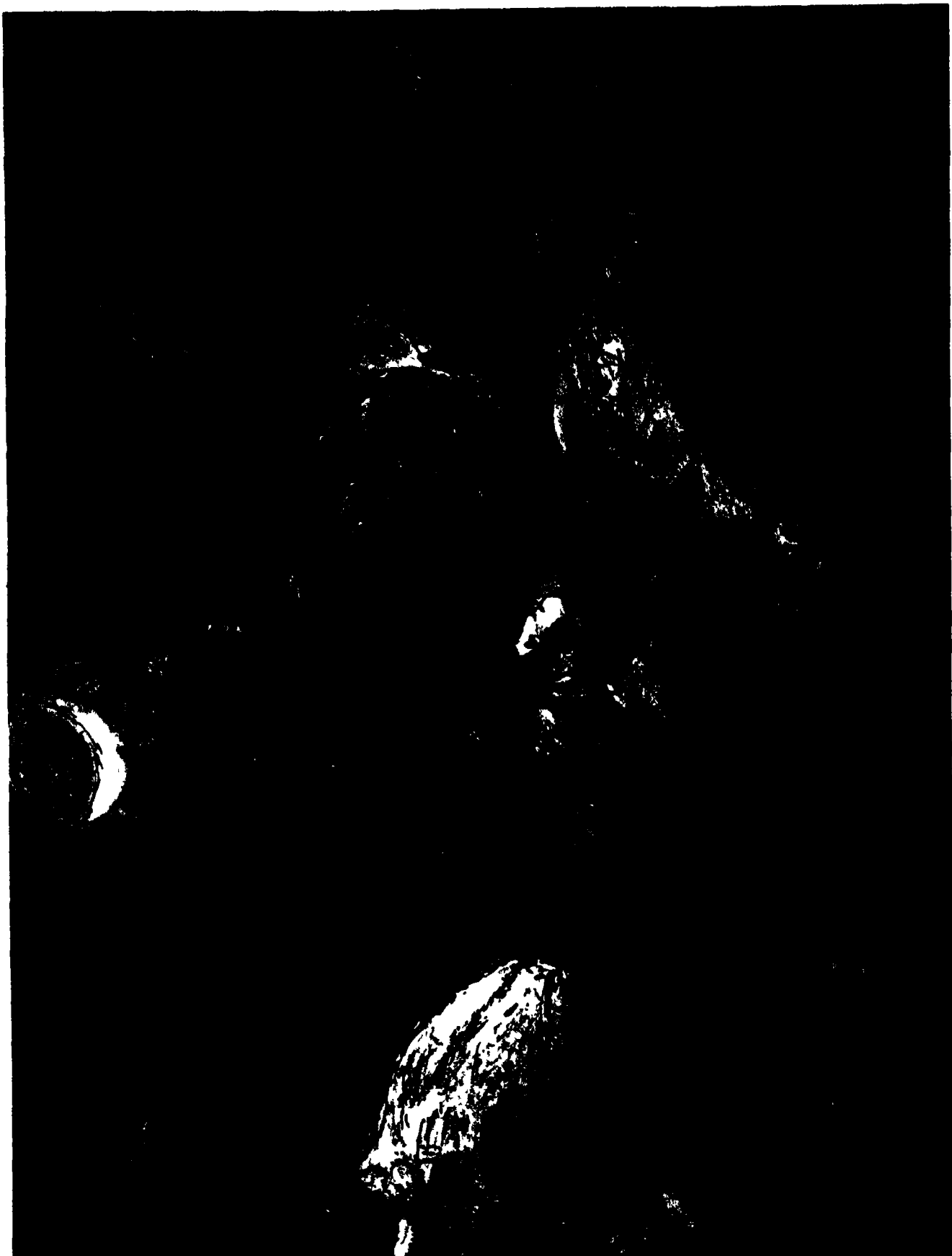
صدرت الترجمة المذكورة عام ١٧٠٤ وعام ١٧١٧ في إثني عشر مجلداً . غير أنها كانت مبتورة الى حدّ ما ، إذ أنه تم حذف الفقرات والمقاطع المتنافية مع اخلاقية ذلك العصر . ولا عجب في ذلك ، فحكايات الف ليلة وليلة - وهي نتاج مرحلة الازدهار الفكري والفني في عصر العباسيين - قد اتسمت بالحرية المطلقة ، وعكست جواً يعبق بالاثارة والشهوانية . وهو ما كان متنافياً مع تلك الرؤية المنمطة والصيقة والديكارتية التي كانت سائدة في فرنسا آنذاك .

يمكن القول أن غالان لم يقم بترجمة ملتزماً بالنصوص الأصلية المتوفرة ، وإنما أعاد صياغتها بالفرنسية كما تمثلها . وقد كتب الفقرات العربية المكتوبة بلغة متعثرة ، بلغة فرنسية سلسة ومصقولة . كما أعاد صياغة المقاطع الشعرية نثراً وحذف بعض التفاصيل تماما ، وبنى من جديد حكايات كثيرة مستعيناً - مراعاة لاخلاقية عصره - عن فقرات وأحداث ربما كانت تبدو مبتورة ، أو غريبة ، أو غير مألوفة بالنسبة للفرنسيين في ذلك الوقت .

ولكن رغم الاسقاطات والتعبيرات التي أجراها غالان على النص العربي ، فان ترجمته تلك هي التي ولّدت ذلك الحماس الكبير لمعرفة الشرق وتلك الرغبة المحمومة في الضياع في متاهاته الشاسعة .

وقد بدأ هذا التوجه الجديد في فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر ، ثم انتقل الى انكلترا ليصل أخيراً الى المانيا . ويمكن القول بأن الحركة الرومانسية مدينة بدرجة كبيرة لهذه الترجمة . بل أن هناك من يذهب أبعد من ذلك ، ويقول أن الرومانسيه الأوروبيه قد ظهرت في تلك المحطة التي قام بها شخص ما في النورماندي بقراءة ترجمة غالان لالف ليلة وليلة .

الشرق - «العالم المغاير» - لأوروبا

خلال القرن الثامن عشر ، حاولت أوروبا العقلانية والمتجهمة والضجرة الى حد ما ، أن ترى في الشرق «صورتها

مارك شاغال : قصة حصان الابسولس الثالث .
(الورقة ١٢ من اللوحات الخاصة بالليالي العربية) .

مارك شاغال · قصة الجلّنار ، حبية البحر وابنها الملك بدر الفارسي (٣)
(الورقة ٦ من اللوحات الخاصة بالليالي العربية)

المغايرة» ومهرباً لأحلامها ولرغباتها المحمومة والمكبوتة ، وقد ألهمت الاغرابية الاستشراقية خيال الرسامين ، وطوّحت بهم بعيداً في مملكة الحلم والسحر . وكانت النتيجة ذلك الاحتفال الصاخب بالألوان لابراز الدهشة والانبهار أمام عالم غريب وجذّاب : عالم المآذن والمساجد ودور الحريم . وكل ذلك نجده في لوحات ديلاكروا Delacroix ودي كامب Decamps وجيروم Gérôme وأنغرس Ingres وباورن فايند Bauernfeind ودويتش Deutsch وآخرين .

إن كتاب الف ليلة وليلة هو الذي شكّل ولا يزال يشكّل «صورة الشرق» . وفي إحدى مقالاته قام خورخي لويس بورخس – الكاتب الأرجنتيني الكبير – من خلال منظور سياسي وفلسفي بتحليل ذلك الافتتان بالشرق الذي بلغ أحياناً حدود اللاعقلانية وهو يرى أن هذا الافتتان يعود الى عنوان الكتاب نفسه والذي يعتبره من أروع العناوين في العالم وهو يقول في هذا الصدد : «الف ليلة وليلة : أريد أن أتوقف عند هذا العنوان . إنه أحد أروع العناوين في العالم ، أروع من عنوان «دون» : «تجربة مع الزمن» . ولهذا العنوان اليوم جمال آخر . وأعتقد أن كلمة «الف» لها مرادف «اللانهائي» . وعندما نقول «الف ليلة وليلة» فإننا نعني بذلك ليالي كثيرة لا يمكن عدّها . وعندما نقول «الف ليلة وليلة» ، فإننا نضيف ليلة الى الليالي التي لا تنتهي ، ويمكننا أن نتذكر العبارة الانكليزية « أحيانا لكي نقول «الى الأبد» (For ever) نقول «الى الأبد ويوم آخر» (For ever and a day) ، يضاف «يوم» الى كلمة «الى الأبد» . وهذا يذكّرنا ببيت هاينريش هاينه Heinrich Heine : «أحبك والى الأبد وربما الى أبعد من ذلك !» .

ويعيد بورخس هذا الافتتان العفوي بالشرق أيضاً الى كلمة «الشرق» Orient نفسها. فحين ننطق بهذه الكلمة تتبادر الى أذهاننا كلمة «OR» أي الذهب وكلمة «AURORE» وتعني حمرة الفجر . ذلك أن الشمس حين تبزغ تتلون السماء باللون الذهبي كما ورد في جملة دانتي Dante الشهيرة : Dolce color d'oriental Zaffiro .

وقبل أن نستعرض تأثيرات الف ليلة وليلة على الحركة الرومانسية الأوروبية في بداياتها لا بد أن نشير الى أن ترجمة غالان حفّزت آخرين للقيام بنفس العمل . غير أن ترجمة غالان ظلت رغم ذلك الأكثر اتقاناً والأكثر إقناعاً . ومن الأكيد أن أغلبية الشعراء الرومانسيين الأوائل اطلعوا عليها واستلهموا منها تلك العوالم الحارة والعميقة التي تميزت بها أشعارهم . ولقد قام بين الشاعر الالماني فيلهلم شليغل Wilhelm Schlegel والرومانسي الانكليزي صامويل تايلور كوليردج Samuel Tayler Coleridge نقاش حاد حول أصل الف ليلة وليلة ومؤلفيها . وانخرط في هذا النقاش مستشرقون مشهورون في ذلك الوقت مهم : يوسف فون هامربورغستال Joseph von Hammer-Purgstall وسلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy وفي ما بعد وليم لين William Lane . وفي سنوات لاحقة أراد بنيامين درزائيلي Benjamin Disraeli (١٨٠٤ – ١٨٨١) إصدار طبعة جديدة تتضمن فصلاً من تأليفه .

شهرزاد في إنكلترا :

حاولت إنكلترا خلال العصر الفيكتوري أن تفلت من التزمت والتقاليد الصارمة بالهروب الى عالم سحري ، هو عالم الشرق . وكانت هذه الرغبة في الرحيل باتجاه الشمس والغموض والأحلام بمثابة رد فعل على سيادة العلم والنفعية المادية في عصر التنوير . وقد وجد التحول الاجتماعي والسياسي الذي تم في بداية المجتمع الصناعي نقيضه في عالم التخيلات المحض وفي الأساطير . غير أن ذلك التوجه كان نحو اللانهائي والميتافيزيقي والغامض . وعلينا أن ننتظر أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين لكي تدرك أوروبا تلك «الحكمة» السياسية بمفهوم هاينريش بل التي تضمنتها قصص وحكايات شهرزاد .

وفي إنكلترا كانت الف ليلة وليلة منبع إلهام الجيل الأول من الشعراء الرومانسيين مثل صامويل تايلور كوليردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) ووليم وردزورث (١٧٧٠ – ١٨٥٠) ووالتر سكوت (١٧٧١ – ١٨٣٢) وتوماس كارليل (١٧٩٥ – ١٨٨١) واللورد بيرون (١٧٧٨ – ١٨٢٤) وتوماس مور (١٧٧٩ – ١٨٥٢) وجون كيتس (١٧٩٥ – ١٨٢١) .

وكان اللورد بيرون من أوائل المستفيدين من الف ليلة وليلة . ويبدو ذلك واضحاً في عمله «الحكايات الشرقية» الذي كتبه

سفس أسلوب الرومانسيين الأوائل . رؤية الشرق كأرض كلها معامرات محيّرة وعواطف حيّاشة وقسوة غاشمة ، أرض «فانتاريا» يسكنها السحرة والجانين والمخلوقات المتعددة الأشكال والألوان .

ونمصل هده الرؤية حقق «بيرون» نجاحاً منقطع النطير حتى أنه نصح «توماس مور» نصرورة التركيز على الشرق . وقد أخد «مور» هده النصيحة بعين الاعتبار في روايته «لالا روخ» ملبياً بدلك حاجة قرائه المتلهمين الى الشرق وبالأحرى الى صورته المهيمنة على مخيلتهم مند عصر النهضة ، صورة مشبعة بالرغبات والخيالات الجامحة . وليس «بيرون» وحده الذي استأثر الشرق بخياله . هناك أيضاً «وليم وردزورث» الذي شارك «كولريدج» في تمهيد الطريق لقيام الحركة الرومانسية في انكلترا حين أصدر مجموعته «أساطير شعرية» وكان قد تأثر في شبابه بالروايات الشرقية التي كان يسمّيها «كنز الليالي العربية الرائع» .

أما «والتر سكوت» مؤسس الرواية التاريخية الحديثة في الأدب الانكليزي فينتهج في روايتي «ويفرلي» و «قصة صاحب البيت» نفس الأسلوب الوثائقي الدقيق «لليالي العربية» . وقد قامت مجلة «بريتيش كريتيك» بمقارنة لروايات سكوت هذه «بالليالي العربية» لأنها حسب رأيها تعطي هي الأخرى صورة صادقة للعادات والتقاليد الشرقية . وكان صامويل تايلور كولريدج مثل عوته من المعجبين بالأسلوب القصصي لحكايات شهرزاد وبتداخل الأحداث فيها وهو ما ساهم في استثارة ميله الى الظواهر الروحية والخارقة . وكان كولريدج مثل «هوغو فون هوفمنستال Hugo von Hofmannsthal» يحس أثناء قراءة تلك الحكايات بخليط غريب من الخوف الغامض والرغبة البارية والعشق المتوحش . وظل ذلك يلازمه طول حياته . ويرى كولريدج أن قصص شهرزاد شبيهة بالأحلام ، إذ انها لا تبعدنا عن الواقع ولكنها تعطينا صورة مغايرة له ، تلك الصورة التي لا يقدر على إدراكها العقل ونحن نجد في قصتيه «السحار القديم» و«الليالي العربية» أن الروح الحالمة تسلّم نفسها الى تيارات لا تحصى من الأفكار والأحاسيس والصور المتداعية مثلما يقع في الحلم تماما أو مثلما الأمر في قصة الأمير أحمد وفي بداية رحلة سندباد السادسة بعد أن غرقت سفينته . خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر كانت انكلترا مبهورة بكتاب الف ليلة وليلة لغرابته وللعناصر الخيالية وللمغامرات الخارقة التي احتواها . أما في العصر الفيكتوري فان الشعراء والأدباء أقبلوا عليه بسبب قيمته الفنية والأدبية وطريقته الرائعة في وصف الواقع والنفاد الى دواخل النفس البشرية ولحكمه الفلسفية . ومن المعلوم أن هناك طبقة متوسطة ظهرت في انكلترا بعد احتلالها للهند وبعد توسعها في الشرق وكانت لها مصالح واضحة وملموسة في التعرف على تاريخ تلك المنطقة وعلى شعوبها وعاداتها وأفكارها وهذا ما ساعد كتاب الف ليلة وليلة على الانتشار بسرعة خارقة في أوساط الأدباء والشعراء في انكلترا .

شهرزاد وأدباء الرومانتيكية الألمان

مثلما حدث في انكلترا ، أثارت حكايات الف ليلة وليلة أيضاً في ألمانيا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر موجة من التوق والحنين الى الشرق . وبالمثل فان معظم أدباء الرومانتيكية الألمان لم يتعرفوا في البداية على كتاب الف ليلة وليلة الا عن طريق ترجمته الفرنسية التي قام بصياغتها غالان Galland . وقد ظهرت عام ١٧١٠ أول ترجمة ألمانية قام بها تالاندر Talander عن النص الفرنسي لغالان ، وذلك قبل أن ينهي غالان ترجمته الكاملة لالف ليلة وليلة Mille et Une Nuits ولم يكن هذا الكتاب الذي يُعدّ «أكثر كتب القصص الخرافية حظوة في العالم» يعتبر في ألمانيا حينذاك سوى مطالعة للترفيه والتسلية ، كما أن ترجمة غالان غير الكاملة بقيت لفترة طويلة النص الوحيد المتاح . وقد أرجع الكاتب جيورج كريستوف لشتنبرغ (١٧٤٢ - ١٧٩٩) Georg Christoph Lichtenberg ذلك التقصير الى افتقار المستشرقين الى الاحساس المرهف . إذ كان من رأيه «أنه يوجد في الألف ليلة وليلة حكمة مفيدة وعقل سليم أكثر مما يعتقد كثير من الناس الذين يدرسون العربية ، ولو انتبها الى هذه الناحية لكان لدينا الآن على الأرجح ترجمات لبقية الأجزاء .» . ولم يعكف المستشرقون الالمان على نقل هذا العمل الأدبي من العربية مباشرةً الى الالمانية إلا بعدما صدرت النسخات الكاملة الاولى من الأصل العربي في النصف الأول من القرن

التاسع عشر (النسخة الأولى المطبوعة في كلكتا عام ١٨١٤، والنسخة المصرية المطبوعة في بولاق). وقد بيّن يوسف فون هامر - بورجستال - الأستاذ العتيد للدراسات العربية الالمانية - دوافع جهده الشديد في إعداد ترجمة ألمانية لهذا العمل الأدبي بأكمله على النحو التالي: «من هذه الحكايات نتعرف على العرب أنفسهم: تحت خيام البادية وفي بلاط الخليفة ومع القوافل الراحلة وفي داخل مقصورة الحريم». وقد قام فريدريش روكرت Friedrich Ruckert (١٧٨٨-١٨٦٦)، الذي استُدعي عام ١٨٢٦ لتولي منصب أستاذ اللغات الشرقية بجامعة إرلانجن، هو أيضاً باقتباس حوافز فكرية أو أحداث عديدة من ألف ليلة وليلة في كتاباته وقصائده، كحكاية الضرير «بابا عبد الله» على سبيل المثال

وقد كان روكرت هو الشاعر الالماني الوحيد الذي له إتصال مباشر بالأصل العربي لالف ليلة وليلة وقد قدّم واحداً من المداخل الرائدة الى الثقافة والتاريخ الاسلامي في مجموعاته الأدبية «»مباهج وتأملات من الشرق» Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland، و«سبعة كتب أساطير وحكايات من الشرق» Sieben Bucher morgenlandischer Sagen und Geschichten بيد أن روكرت كان شاعراً أكثر منه عالماً وقد ذاع صيته في ألمانيا على الأخص من خلال ترجمته للشعر العربي القديم. وقد شيّدت ترجماته الحرة «لمقامات الحريري»، و«لأشعار الغزل» للمتصوف جلال الدين الرومي، ولأجزاء كثيرة من «جوليستان» Gulistan لسعادي أسس تقاليد الترجمة الشعرية المبدعة في ألمانيا لقصائد من مناهل الأدب الكلاسيكي العربي والفارسي.

ولقد كان لكتاب الف ليلة وليلة، كتاب السحر من الشرق، تأثير سحري بوجه خاص على شعراء فترة «العليان والفوران» Sturm und Drang وعلى شعراء، مثل: لشتنبرج Lichtenberg، ويوهان جوتفريد هردر Johann Gottfried Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣)، والأخوين فون شليجل Von Schlegel (أوجست فيلهلم ١٧٦٧ - ١٨٤٥ وفريدريش ١٧٧٢ - ١٨٢٩)، والأخوين جريم Gebruder Grimm (ياكوب ١٧٨٥ - ١٨٦٣ وفيلهلم ١٧٨٦ - ١٨٥٩)، ونوفاليس Novalis (واسمه الحقيقي فريدريش ليوبولد فرايهر فون هاردنبرج Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg ١٧٧٢ - ١٨٠١)، وأدلبرت فون شاميسّو Adelbert von Chamisso (١٧٨١ - ١٨٣١)، وكليمنز فون برينتانو Clemens von Brentano (١٧٧٨ - ١٨٤٢)، وهاينريش هاينه Heinrich Heine (١٧٩٧ - ١٨٥٦)، وفيلهلم هاوف Wilhelm Hauff (١٨٠٢ - ١٨٢٧)، وكريستيان فريدريش هبّل Christian Friedrich Hebbel (١٨١٣ - ١٨٦٣) - ولكن على وجه الخصوص أيضاً يوهان فولفجانج فون جوته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢).

وصف جين بول Jean Paul كتاب الحكايات الخرافية «بأنه الكتاب المفضّل ليس فقط للكاتب والفيلسوف الفرنسي مونتسكيو Montesquieu بل أيضاً لكل صديق للشعر الرومانسي». وكتب هردر يقول: «لقد رقّه كتاب الف ليلة وليلة عن أكثر من ألف قارىء وقارىء». أما الاخوان جريم فقد نوّها «بالألوان الوهّاجة والجمال المرهف والشذى العطري للخيال المزدهر في صفاء وبالحياة النابضة في كل مكان».

وقد مهّد هردر - الذي كان يعتبر اللغة، والشعر بالذات كأسمى صورة للغة، أكثر الوسائل مباشرةً لإظهار جوهر وطبيعة الشعوب والعصور التاريخية - المناخ الأدبي لفترة العليان والفوران. وقد أشار في «مقالاته حول التاريخ العالمي» Aufsatze zur Universalgeschichte الى المساهمة الاسلامية في الثقافة العالمية، بعدما اشتغل لفترة طويلة بالآداب الشرقية. كان العرب في رأيه «معلّمي أوروبا». وفي سعي الانسان للبحث عن الاخلاقية والانسانية العامة اكتشف الآثار الأدبية للشعوب الأخرى - وعلى وجه الخصوص أشعار العرب والفارسيين. والسبب في ذلك - كما يقول فولفديتريش فيشر Fischer في مقال له تحت عنوان «لقاء مع أدب الشعوب الاسلامية في أوروبا» Begegnung mit der Literatur der islamischen Volker in Europa - هو أنه «في الشعر تتجلى الانسانية بأسمى صورها التي ارتقت اليها الحضارة الخاصة بها.» وكتب يوهان جيورج هامان Johann Georg Hamann يقول: «الشعر هو اللغة الأم للجنس البشري». وقد انهمك يوهان جوتفريد هردر في دراسة اللغة والآداب الشرقية على نحو قلما فعله أحد غيره.

وقد أثار اشتغال هردر بالشعر العربي الاسابي إعجابه الشديد بالثقافة العربية الاسلامية . كان هردر مقتنعاً بأن الشعر الوجداني البروڤانسي نابع – بصورة مباشرة أو عير مباشرة – من الشعر العربي . وكان يؤمن بالرأي الدي يقول أن البواعث الأولى لحركة التنوير العقلي في أوروبا ترجع الى الاحتكاك مع الحضارة العربية في صقلية واسابيا . وفي عمله أدراستيا Adrastia ، وهو مقالات عن الأدب أنجزها هردر في الأعوام ١٨٠١ ـ ١٨٠٣ يدوّن هردر ما يلي : «اللهم حنّنا الوبال الذي يوجّه الأمور على نحو عريب ، ولا تحرم قارتنا الأوروبية أبداً من السندين الاثنين للعالم شرقه وجنوبه ، ألا وهما اللغتان العربية والفارسية» .

كان حوته على العكس من ذلك أثناء إنشغاله بآداب الشرق متمسكاً بعقلية رمن قد ولّى وإنصرم – أي بالموقف الكلاسيكي الذي رفع مكانة الشرق كسحر سرمدي . لقد كان حوته في مراحل إنتاجه الأدبي المحتلفه معنياً دائماً وأبداً بالشرق . وقد دفعته دراسته للقرآن الكريم الى الاهتمام بالاسلام وبسيرة محمد . ومن المرجّح أن تكون رواية ڤولتير Voltaire الدرامية «محمد» قد ألهمت حوته أن يكتب هو الآحر قصةً درامية عن محمد ، بيد أنها بقيت للأسف أجزاء متناثرة . وقام حوته بنفسه بترجمة بعض آيات القرآن الكريم عن ترجمة لاتينية لماركيوس . وترجع رواية أدب الرعاة الرُكوكية «نزوة العاشقين» وكذلك شخصية الحلاق في رواية Wilhelm Meisters Wanderjahre بلا ريب الى ايحاءات فكرية استلهمها حوته من الف ليلة وليلة . ومن المحتمل أيضاً أن تكون مطالعاته لمجموعة الحكايات الخرافية وقربه من هردر قد استثارت إهتمامه بالشعر العربي الكلاسيكي . عير أن حوته لم يعكف على الدراسة العميقة لالف ليلة وليلة الا في الفترة ما بين عامي ١٨١٤ – ١٨١٩ ، أي أثناء تأليفه لروايته الشعرية «الديوان الشرقي – العربي» التي إنصبت فيها كل الايحاءات التي استلهمها حوته من شعر الشرق ومن القرآن الكريم ومن المعلقات ومن أبيات شعر جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار ، وكذلك من حكايات الف ليلة وليلة .

ذكرت كاتارينا مومزين Katharina Mommsen ، الأستاذة المتخصصة في دراسة حوته ، في كتابها «حوته والف ليلة وليلة» ما يلي : «سوف يسعى للحقيقة الآتية أن تظل دائماً مدعاة للاستعراب ، وهي أن يحدث في القرن الثامن عشر بالذات ، قرن التنوير والفلسفة العقلية وذوق التقليد للطراز الكلاسيكي ، إستيعاب وتقبُّل لألف ليلة وليلة بمثل ذلك القدر من الترحاب والامتنان . عير أنه من المحتمل أن يكون العكس هو الأقرب للصحة ، أي أن التنوير بالذات كحركة لتحرير الأنماط الفكرية والتصورات الاخلاقية المأثورة والمحددة بالطابع الديني قد خلق بتوجهه نحو العقلانية والشمولية والعالميـــة الأسباب الحقيقية لانفتاح الأوروبيين الذهني تجاه القيم الفكرية للشرق» . وفي باكورة أعماله الأدبية التي اتسمت بالطابع الكلاسيكي يختلف حوته عن بقية أقرانه من أدباء الرومانتيكية ، ذلك أنهم كانوا لا يبحثون في بحر الاستقلال الذاتي للحياة الفكرية الذي إنطلق من معاقله عما هو صحيح بصفةٍ عامة ، بل كانوا يبتغون الغريب والعجيب والشاذ المثير للسحرية . الابداع الفكري والأصالة ، والموهبة على المعايشة القوية المباشرة للظروف ، والقدرة على الافصاح التعبيري ، كل تلك الأمور كانت بالنسبة لهم المقاييس الجديدة للشعر الأصيل . عير أنه في الواقع لم يُتح للشعر الأصيل أن يتطور ويتقدم إلا عن طريق التضافر والتنمية المتآلفة لجميع الطاقات البشرية – وليست فقط للطاقات العقلية منها كما كان يرى هؤلاء الأدباء .

ولم يحظى في التلاقي مع ذلك التيار العصري كتابٌ بنفس المنزلة التي ارتقت اليها ملحمة القصص الخرافية من الشرق التي طالما استلهم من كنورها الفكرية الجمة أدباء الرومانتيكية الألمان الكثير من الايحاءات والتحميرات الفكرية : فعلى سبيل المثال كان إشتغال أوجست فون پلاتين Platen (١٧٩ – ١٨٣٥) بدراسة الف ليلة وليلة حافزاً له على نظم ديوانه الشعري «العباسيون» (الذي ظهر عام ١٨٣٣) وعلى تأليف كتاب «الغزل الشرقي» . ونقل ڤيلهلم هاوف – الذي تأثر بڤالتر سكوت Scott تأثراً شديداً – عالية قصصه المشهورة الى عالم «أسطة الريح الطائرة» و«اللقلق حالف» . وبالمثل فان إنتاج فريدريش هبّل الأدبي «روبين» قد نشأ تحت تأثير «أغنى كتاب صور في العالم» – والذي سماه هرمان هسّه Hesse (١٨٧٧ – ١٩٦٢) فيما بعد «مجموعة الحكايات الخرافية Marchensammlung . وإرتبط ڤيلاند Wieland في كثير من أعماله الأدبية بالف ليلة وليلة ، ومن

أمثلتها : Hann und ، Wintermarchen ، Goldener Spiegel ، Gulpenhen ، وتذكّرنا تراجيديا هاينريش هاينه «المنصور» باسبانيا الاسلامية ، أي بذلك العصر الذي تم خلاله في بلاطات الخلفاء في قرطبه وغرناطه واشبيلية أروع تكامل ثقافي بين الشرق والغرب .

الانتقال الى الواقعية

لقــد كان إرنست تيودور أمــاديوس هوفمــان E. T. A. Hoffmann مؤلف القصص الخرافية السرابونى العظيم - يقف فعلاً على العتبة الفاصلة بين الرومانتيكية المتأخرة والواقعية . كانت حياة هوفمان وأعماله مسمة بطابع تلك الفلسفة الثنائية بين ما هو واقعي واضح وما هو مبهم غامض . وقد أشاع هذا «الواقعي الخيالي» الذي كان يؤيد الوحده بين الفن والحياه ، تلك الثنائيه في فنه وحياته على حد سواء . وهكذا فقد كان يكتب هذا الانسان العبقري الذي كان يعمل مستشاراً لمحكمه الاستئناف البروسيه الملكيه قصصه الخرافيه العربية أثناء فترة عمله الرسمية ، بدلاً من ان يملأ الملفات بالفتاوى القانونيه ، تلك القصص التي تذكّرنا سحرها بأجواء الف ليله وليلة وقد كان يمضي على نحو لم يضاهيه فيه أحد تصوير الجوانب المظلمه للكيان الانساني وهبوط المعجزات على الحياة الواقعية وتحويل العالم الطبيعي الى عالم ما وراء الطبيعة - على نحو ما فعل على سبيل المثال عند تحويله أرشيفاريوس ليندهورست A. Lindhorst الى صقر طائر في نوبة الرقابة الليليه العسكريه الرابعه في قصته الخرافيــة «القدر الذهبي» Goldener Topf . وكذلك في قصته الخرافيه «إلكسير الشيطـــان» وفي «إخـــوة سرابيـــون» Serapionsbruder أثبت هوفمان أنه تلميذ نجيب شهرزاد التي تواشحت في حكاياتها الليلية أيضاً أحداث مليئة بالأشباح ومثيرة للعجب ، واقعية وخيالية . وقد قابل هذه الثنائية في مستويات الأحداث عند هوفمــان أيضــاً إزدواج لمســارح الأحداث ؛ وهكذا فقد دارت أحداث قصصه في أتلانتس وفي دريسدن ، في برلين وفي جِنّستان في نفس الوقت

وعلى نحو مشابه لشارلز ديكنز Charles Dickens استمر هوفمان في تطوير العناصر الواقعية للرومانتيكية المتأخرة ، ومهد بذلك للواقعيين الناقدين في القرن التاسع عشر الطريق الى عصر جديد من تاريخ الأدب كان بمثابة الخاتمة للحركـة الرومانسية .

بفضل الحركة الرومانسية أصبحت حكايات شهرزاد مشهورة في أوروبا بين عشية وضحاها : السندباد البحار ، علي بابا والأربعون حرامي ، مصباح علاء الدين المسحور ، قصص هارون الرشيد وأبي الحسن ، ابن التاجر من عُمان ، كل هذه القصص وغيرها الكثير داوم على اختطـاف أجيـال من الاوروبيين مراراً وتكراراً الى مملكة السحر للخيال الشرقي . وفي حين أن الف ليله وليله إعتبرت مـن وجهـة نظـر الأوروبيين على أنها التحفة الفنية الرائعة لأدب القصة العربية على الاطلاق ، فان هذا العمل الأدبي لم يحظى في العالم العربي نفسه باهتمام يذكر ردحاً من الدهر . فقد كان المؤرخون والأدباء العرب يعتبرون حكايات شهرزاد من أدب التسلية بالنسبه للدهماء من الناس . ولم يشرع الأدباء في العالم العربي أيضاً ينظرون الى هذه الملحمة الشعبيه العظيمة بعين الاعتبار إلا بفضل الاهتمام غير العادي الذي حظيت به في أوروبا . وفي لحظه كان فيها الأدب العربي وقتئذ واقعاً تحت تأثير أوروبا يبحث لنفسه عن صور تعبيرية جديدة ، وإنهارت فيها أسطورة الأدب العربي «الكلاسيكي الراقي» أمام مقاومه جيل فتيء مكافح من «الشعراء الأحرار» بدأ المرء في العالم العربي يرجع الى تراثه الثقافي الذاتي ويتبصر في تقاليده الشعرية الخاصة به ، التي تم تناقلها منذ زمن هارون الرشيد محفوظة في الذاكرة - أي محفوظه في القصص الخرافية والحكايات التي ترويها الشعوب الشرقية . وفي غضون هذه العملية من التأمل في الماضي وجد أيضاً كتاب شهرزاد الذي لا حدود لعطائه الفني مكانة اللائق به كجزء من الأدب العربي ومدخل الى أروقة العلم والى معبر التراث الثقافي

لقد فتن الشعر والخيال العربي شعراء الغرب واستهواهم ما ينوف عن القرنين من الزمان .

لقد كان هذا الشعر والخيـال ملاذاً لمجتمع تسيطر عليـه العقلانية سيطرة كاملة .

وبما أن أوروبا نفسها قد اندفعت الآن الى حدود التطور الاقتصادي التقني - وجلا أيضاً «العالم السليم» للشرق منذ

زمن من سحره بسبب وسائل الاعلام وتطور العلم وبركات السياحة – فاننا نقب الآن عن «فانتازيا» جديدة ، عن «قصص لانهائية» على أدباء الرومانتيكية الألمان كما فعل

هوجو فون هوفمنزتال Hugo von Hofmannsthal في مـ للنسخة الكاملة من الف ليلة وليلة التي قام بترجمـ ليتمان . ونورد في المقال التالي خلاصة لتلك المقدمة

* * *

هوجو فون هوفمنزتال

كان هذا الكتاب في حوزة أيدينا لما كنا صبية ، وعندما بلغنا العشرين واعتقدنا أننا قد شببنا عن الطوق وانتأينا عن طور الطفولة تناولناه في يدنا مرةً أخرى ، وعاد يأسر خيالنا من جديد – لشدّ ما سبانا ! في صفاء قلبنا وفي غربة روحنا ألفينا أنفسنا في مدينة كبيرة جداً مفعمة بالأسرار مُنذرة بالمخاطر مليئة بالمغريات – مثل بغداد والبصرة. كانت المغريات والتهديدات تمترج على نحو غريب ، كنا نحس بالرهبة في القلب وباللهفة ، كنا نرتاع من الوحشة في أعماقنا ومن الضياع ، ومع ذلك فقد كانت تدفعنا جسارة ولهفةٌ قُدُماً في طريقٍ مليء بالمتاهات ، دائماً بين وجوه ـ بين احتمالات وثروات وروائح عبقة وسحنات شبه ملثّمة وأبواب نصف مفتوحة ونظرات فوّارة شريرة في السوق الهائلة التي تحيط بنا . كيف كنا نتقمص شخصية هذا الأمير الذي ضلّ سبيله بعيداً عن وطنه ، أو ذلك الابن لأحد التجار الذي مات أبوه والذي استسلم لمُغريات الحياة ، كيف كنا نتخيل أننا نشابهم !

ها نحن الآن أضحينا رجالاً ، وهذا الكتاب نطالعنا للمرة الثالثة وآن لنا الآن أن نمتلكه حقيقة . ما واجهنا سابقاً كان معالجةً وترديداً للحكايات من الذاكرة ، ومن ذا الذي يستطيع أن يُعالج وحدةً شعرية متكاملة دون أن يقوض أخصّ ما تمتلكه من رونق وأعمق ما تحتويه من قوة ؟ إنها ليست مجرد مغامرات وأحداث ، بل انها عالم شعريّ – كيف يكون حالنا لو أننا لم نعرف هوميروس Homer إلا عن طريق الاعادة لقصص مغامراته من الذاكرة ؟

هنا يتعلق الأمر بقصيدة إشترك في نظمها بلا ريب أكثر من واحد ، بيد أنها تبدو كما لو كانت قد نبعت من نفس واحدة ، إنها وحدة متكاملة ، إنها عالم من كافة الوجوه . ويا لهُ من عالم. قد يبدو هوميروس في بعض الحالات بالقياس الى ذلك عديم اللون وغير سادج . هنا يوجد تعدّد ألوانٍ ونُفُذ غور ، فيضُ خيالٍ وحكمة كونية قاطعة ، هنا توجد وقائعٌ لا نهاية لها وأحلامٌ ، أقوالٌ حكيمة ، أفاكيهُ ، تحاوراتٌ للحشمة ، أسرار ، هنا تتوشّح انبل صور الروحانية مع أوفق مظاهر الشهوانية في وحدة واحدة. إنه لبس بالشعور في اعماقنا الذي لا ينبغي لـــه ان يتيقظ : كل ما في أعماقنا يدبُّ فيه دبيبُ الحياة ويُستدعى للاستماع اليه

إنها قصص خرافية تلو قصص خرافية ، وهي تذهب الى حد السماجة ، الى حد السخف ، انها مغامرات وأفاكيه أو أحاديث غريبة شعبية ، وهي تصل الى حد الغرابة ، الى حد الخسة . غير أنه في خو هذه الأمور كلها لا تكون السماجة شوهاء ولا الفاحشة حسيـة ولا يكون الكل إلا رائعاً. شهوةٌ ساميةٌ كاملةٌ تجمع الكلّ. إنها في هذه القصيدة مثلما الضوء في صور رمبراندت ، مثلما اللون على لوحات تيزيان Tizian نحن نتحرك من أسمى عالم الى أحطّ عالم ، من الخليفة الى الحلاّق ، من الصياد الرقيق الحال الى السيد الثري المشتغل بالتجارة – إنها إنسانية تلك التي تحيط بنا ، ترفعنا وتحملنا موجةٍ عريضة رقيقة ، نحن بين أشباح ، بين عجزة وعفاريت ونحس مرة أخرى بأننا بين أهلينا. وكلما أطلنا القراءة ، كلما استسلمنا بمتعةٍ الى هذا العالم ، نتوه في وسط أكثر الشعر سذاجةً وإلهاماً ، الذي يُفضي بنا الى النسيج الحي للغة – إن هذه اللغة لم تُصقل من أجل التجريدية ؟ كلماتُها الانفعالية وكلماتُها المادية كلماتٌ أولية ، مُضاعة ، حياة أبوية شمّاء ، عملٌ وممارسة يدوية محض ، حالات خالصة شعورية حارة حِسّية وسادجة ، موصوفة بلا مبالاة وبقوة نحن هنا نأءون عن مثل هذا العالم بما يحيط به من أوضاع ، وبغداد والبصرة ليستا مُقام خيام الآباء . لا يُقدّم هنا عالمٌ أرفعُ مستوىً ، إن الأمر لا يعدو أن يكون شبيهاً بالتنفس خلال المسام ، بيد أننا نتنفس خلال مسام هذه اللغة الشاعرية الساذجة نسيم عالم قُدسيّ من قدم الأزل ، تسبح في أجوائهِ الملائكةُ والشـ وتكون فيه حيواناتُ الغابة والصحراء مُهابةً مثل الآباء الشيوخ والملوك لا يكون نادرا أن يعدو التعميم والتفصيل ، بل والشيمة نافذة نطل أننا نـ خلالها على عالم أحداثٍ مُثير غموض ، أطل على أسرار أعظم خطور-

في الوقت ذاته ينتسج الكل بروحانية شعرية نتفانى بها بأشد الشغف عبد الادراك الحسي الى أن نصل الى الفهم الكامل. شعورٌ داخليٌ بالله ووجودُ كلّ هذه الأشياء الحسيّة ويجلُّ عن الوصف. وفوق هذا المزيج من الا والحيوانية والشيطانية يمتد دوماً قبو السماء الشمسي الساطع أو تتراءى السماء المقدسة المرصعة بالنجوم. وكنسيم قوي زكي عليل تهبُّ خلال كـ المشاعر الطاهرة البسيطة الأبدية والحفاوة والتقوى والوفاء في الحب

ولكي نطالع صفحةً من ألف صفحة ، ها كم لمحة من قصة علي شار والزمرد وهي لمحة لا أود أن أستعيض عنها بأي نص بديع في أعظم كتبنا وقاراً. و القصة يكاد يكون لا شيء. المحب يود أن يُخلص محبوبته التي احتلسها مـ محورة شريرة. وقد استكشف الحبيب البيت المأسورة فيه حبيبته ، ويتواـ منتصف الليل تحت الشباك ، وقد اتفقا على إشارة معينة ما كان عليه إلا أن ـ غير أنه كان عليه أن ينتظر لمهلة أخرى قصيرة. وهنا يغشيه نوم عميق في ـ المناسب ولا يمكن مقاومته ، كأنما قد بعثه القضاء والقدر من الظلام مثلاً ـ «وهنالك غلبه النعاسُ» ، كما يقول النص «وراح في سبات عميق – عجيب ـ الذي ما كانت تغمض له عين أبداً». إنني لست أدرى أيّ مقطع من هومير دانيه اودّ أن اضعها للمقارنة بجانب هذه الأسطر. هكذا من اللاشيء الى مختلطة الاحداث تتجلى رحمة الله مثل القمر عندما يبزغ فوق حافة السماء ما عسانا ان نقول عن أقوال الحكمة على ألسنة الطيور والحيوانات الأخرى الاجابات العميقة المغرى للعذارى الساحرات وعن الأقوال المأثورة والحكـ تمس شغاف القلب ، التي كان ينصح بها الآباء على فراش الموت وملوكٌ حكماءُ مُـ آذان الشباب ، وعن الحوار الذي لا يوصف معينه الذي كان العاشقون يـ عن أنفسهم سعادتهم وعبء هيامهم على حد سواء ، يرفعونه عن كاهلهم ، ـ الى الوجود. ومثلما كانوا يظهرون سعادتهم بأن يعبرون عنها بأقوال الشـ بكلمات الكتب المقدسة ، كان الصبي يرفع عن نفسه وجَله والشحاذ والظمآن عطشه. ومثلما تكون الكلمات الطاهرة الورعة للشعراء مترددة لسان ، مثل الهواء الذي يكون لكل فرد نصيب فيه ، تكون الرذيلة مبر كل الأشياء فوق آلاف من المصائر المتشابكة تحلق إبديتهم في نقاء وحرية عنها بكلماتٍ خالدة الجمال باقية على الدهر

هذه المغامرات التي يمثل كل مضمونها تطلعات دنيوية الى أقصى حد ومغانما ومتعةً مطلقة ، لا تظهر هناك إلا من أجل القصائد السامية التي ترفرف ولكن ما قيمة هذه القصائد وما قيمتها بالنسبة لنا لو أنها لم تكن نابعة ـ زاخر بالحياة ؟

خالدٌ على مر الزمن هذا العالم الزاخر بالحياة والمُفعم بمسرةٍ لانهائية ، بمسرةٍ طفولية لا تمحوها الأيام ، تشتبك الكلّ بلا نظام وتصل الكل بعضه الى الخليفة الى الصياد رقيق الحال ، الشيطان الى المرأة الحدباء ، سيدة الحسن الى المتسوّل الأحدب ، جسداً الى جسد ، وروحاً الى روح .

رحيل هاينريش بل ، حامل جائزة نوبل للآداب

وفـاة مـرجــــع

هاينريش بل : شاعر ، واعظ ، مادّي ، وحالم

السادس عشر من يوليو (تموز) ١٩٨٥ توفي الكاتب الألماني **هاينريش بل Heinrich** Bö، حامل جائزة نوبل للآداب ، وكان ذلك في بيت ابنه في بورنهايم Bornheim قرب Bonn وبعد عملية جراحية في الأوعية الدموية

هاينريش بل ، الذي نُشرت آخر رواية له (**نساء أمام منظر نهري Frauen vor** Flußlandsch) بعد وفاته بقليل ، بدأ الكتابة سنة ١٩٤٩ بعد أن كان أسير حرب لدى الأمريكيين وأهم ما طبع أعماله الأدبية تلك التجربة التي مر بها أثناء الحرب العالمية ومواقفه النقدي من الأوضاع التي سادت في ألمانيا بعد الحرب وقد ظل هاينريش بل أنه شهود مواكبا لتاريخ ما بعد الحرب في ألمانيا الغربية نقدا وإبداعا واستمراريته لم يعرف لها نظير لدى كاتب معاصر غيره كذلك فإن التزامه العميق بالقضايا الفكرية والأخلاقية جعل منه ممثلا فكريا وروحيا للشعب ، الذي كان «بل» يحب بلده ، كما جعل منه ما سمّي «ضمير الأمة»

إن الدور الكبير الذي لعبه اكسبه احتراما وهيبة عظيمين ، وبالأخص في الخارج وفي الوقت نفسه ألّب عليه الأعداء في وطنه بالذات والجدير بالذكر أن هاينريش بل هو من معاصري الألمان القلائل الذي حاز رفيقه وصديقه غونتر غراس Gunter Grass الذين ترجمت بعض أعمالهم الى العربية

يقوم في المقال التالي الناقد الألماني فريتس رادتس Fritz Raddatz بتحديد هاينريش بل وأعماله الأدبية

ونود مثل ذلك أن نوافي القراء ببعض أقوال «بل» الهامة التي وردت في المقابلة الطويلة التي أجراها معه **رينيه فينتزن** René Wintzen والتي نشرت في كتاب صدر عام ١٩٧٨ عن دار «**العتبة**» (السابي) في باريس تحت عنوان **الذاكرة الألمانية**

آلام ألمانيا بعد الحرب

صحيح أن الألمان هم الذين بدأوا الحرب وأن هتلر هو أول من بدأ بقصف المدن لقد رأيت مدينة «اميان» Amiens الواقعة في شمال فرنسا مدمرة تماما ولكن ما لا يريد أن يفهمه الكثيرون ، هو أن الناس - فاشيون أو غير فاشيين - قد تألموا كثيرا في مثل تلك الظروف التي عاشوا - رغم الإرهاب النازي البشع - الفترة الأشد قسوة ، تلك التي امتدت من يوليو (تموز) ١٩٤٤ الى نهاية الحرب ، وتمكنوا في نفس الوقت من الرقص والشرب ومن مصاحبة النساء والاستمتاع بأفراح متواضعة محدودة

ما هو الالتـزام ؟

إن كل كاتب عصامي بالطبع ، وحتى إن كان إنسانا متمما ثقافة عالية ، فهو عصامي بالضرورة إن الجدل الدائم حول الشكل والمضمون وحول الالتزام واللاالتزام يدعو للقلق الشديد والأهم هو التعبير بصدق عن وسط أو عن مشكلة أو عن عالم معين دون الالتزام بالكلاسية البورجوازية من حيث الشكل وبالمقابل يجب التأكيد على أنه لا يمكن أن يعطى المضمون وحده قيمة للعمل الأدبي

الثقافة ليست وحدها المحددة بالنسبة للكاتب

إن كل كاتب عصامي بالضرورة وأريد أن أوكد على ذلك لأن هناك أساتذة متمعون جدا وحاملو شهادات عالية ، إلا أنهم ليسوا قادرين على الكتابة ، كما يتعسر عليهم أحيانا توضيح أفكارهم للغير ومن المؤكد بأن الشهادات الجامعية التي حصلوا عليها تعيقهم كلياً عن أداء ذلك ويشهد تاريخ الإبداع دوما بأن الثقافة ليست وحدها المحددة بالنسبة للكاتب

قد كان بلْ Boll ما كره أن يكون « ضمير الأمة » وتلك عبارة قتّالة» ، كما كان يسمّيها . وكان ، في الوقت ذاته ، يقول ن نفسه : «إخال أني لم أُعرف بعد ، فأنا أقدّر دائماً أقلّ من قدري ، وأحياناً فوق ما أستحق . »

كيف يمكن لهذه الأمور أن تأتلف ؟ وبكلام آخر : هل ينطوي هذا التناقض على سر «هاينريش بلّ» ؟ فقد كان للرجل سر نبع منه سلطته . وفي غمرة صدمتنا الحاضرة تجاه وفاته المبكرة ، عن سبعة وستين عاماً ، يمكننا أن نؤكد : إن سرّه كان الحب .

كان هاينريش بلْ Heinrich Boll يحب الناس . سواء كان ذلك في مسمياته النثرية الفريدة ، مثل («ليس في عيد الميلاد فقط» Nicht nur zur Weihnachtszeit) أو في شخوص رواياته الكبيرة : «آدم» (في «أين كنت يا آدم ؟» Wo warst Du, Adam ?) و «ليني» (في «صورة جماعية مع سيدة» Gruppen-bild mit Dame) و «شنير» المهرج في («نظرات مهرّج» Ansichten eines Clowns) و «هيدفيك» (في «خبز السنوات الأولى» Das Brot der fruhen Jahre) . فكل ما يكتبه «بلْ» يصدر عن طبع رقيق . حتى عندما يكره . إذ أن «بلْ» ، مثل كل مسيحي حقيقي ، كان يعرف أيضاً أن يكره ، حتى عندما تقدّم به العمر وأصبح أكثر ليناً . وقد كان يوجّه تلك «الكراهية» الى الذين حادوا عن الصواب ، ولكنه لم يُظهر أبداً تكبُّراً أو شماتةً نحوهم ، بل شفقة بالأحرى . إنه الموقف نفسه الذي عرفناه عند ذلك الماديّ العظيم الآخر في الأدب الألماني ، ذلك الملوّح بيـده برخاء ، أعني **بـرتولد بـرشت** Bertolt Brecht .

هذا التشبيه يبدو وكأنه ينطوي على كثير من المغامرة والتعسف ، لكن «بلْ» كان يقبله بأقصى الجدية . فقد كتب في احدى رسائله الرائعة الأخيرة :

«أعترف أني لم أطّلع على معظم ما قيل فيّ أو ما كتب وصوّر عني - وذلك ، ببساطة ، لأني لا أريد أن أنشغل كثيراً بنفسي ، ولا أريد أن أقع كليا في المرض الذي أصاب عصرنا ، أعني الهوس **بالأنا** . فهذا القدر من الجاه والشهرة قد يسبب بسهولة

يئساً من الجنون . . إنك على حق فيا يتعلق بعبارة «ماديّ» ، غير أنه علينا أن نحدد مفهوماً للمادة : فاللغة مادية . كذلك فالكائن الذي نسميه الله أصبح مادياً . أي بشراً بالتحديد (هذا في مفهوم «بل» المسيحي) . كما أن ما يتبادله العاشقون ماديّ أيضاً . لا شك أن هناك أوجه شبه ببرشت ، أكثر مما يعتقد بعض المدمنين على برشت ومما يستطيعون ادراكه . غير أني لست بورجوارياً ، ولا من أصل بورجواري ، بل أنا مزيج من البروليتاريا والبوهيمية والبورجوارية الصغيرة .

«إني تعب ، يا عزيزي ، مريض ومنهوك لا أقوم بأعمالي العادية إلا بمشقة . النهوض صباحاً يبدو لي صعباً ، ومع ذلك أنهض : إني حقّاً أسف على رحليّ . فلا ننس أني مُلقّح بالميتافيزيقا – لا أدري متى و بواسطة من . كان يمكن لبرشت أن يتفهم هذا .

في موسكو قال لي أحد الأذكياء الروس الكثيرين (وهو ما زال حياً) : – كان برشت آخر الكاثوليك ، وأنت قد تكون أوّل الكتّاب البروليتاريين – . وفي هذا الكلام بعض الحقيقة . أما في بلدنا ، فان الحالات الاخلاقية والجمالية والسياسية لما تزل منفصلة جداً بعضها عن بعض »

واليوم ، بعد وفاته ، نقرأ تلك الرسالة وكأنما هي سيرة ذاتية ووصيّة في آن معاً . فهي تختصر كل العناصر التي تتكوّن منها أعمال كاتب عظيم : تديّن دنيوي غريب ، ميتافيزيقا علمانية كلياً ، قرب شديد من الشعب ، واهتمام مطّرد بالقضايا العامة التي لم يكن يتطفل عليها ، بل كان مُلزماً بها ، ثم الصرامة النابعة من وجدان حيّ

من هنا قوة الاشعاع في أدبه ، فهو أدب تحتوي على شيء يتولّد من أسى الروح ، كما سمّاه مرة ، وتنطوي عليه أعمال مؤلفين قليلين : تلك الجذرية (الراديكالية) النزيهة التي عناها ماركس الشاب عندما ذكّرنا أن مفهوم الجذريّ إنما هو مشتق من الجذر . ولكن جذر الانسان هو الانسان نفسه ، فما كتبه «هاينريش بلّ» لم يكن قط مجرد أدب .

في كُتب «بل» يجب أن يعشش شيء ينفع الناس لقد جعل لهم اللغة قابلة للسكنى . فالتطابق النادر بين هويّتي المؤلف وأعماله أمر يتخطّى التجربة اللسانية الذوقية . إذ أن أعمال «بلّ» حافظت دوماً على التوازن بين ما يؤمّله القارىء من تخيّل منطاريّ وما يقدّمه له المبدع .

لقد حدّد «بلّ» بنفسه هذا اللاتفنن في فنه عبر جملته الشهيرة المدهشة : «مادا ؟ أنا وليس «غراس» !» وهي الجملة التي قالها في مرفأ يوناني صغير حين فاجأته أنباء حصوله على جائزة نوبل . فالذين يُعَدّون فنانين معلقين كباراً في أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية هم بالاحرى پاول سيلان Paul Celan أو أرنو شميت Arno Schmidt أو أوفه جونسون Uwe Johnson . أما «بلّ» فقد اعتُرِفَ له بدور الاخباري الناقد الذي يؤرخ وقائع الجمهورية الاتحادية ، وبدور المراسل من بلد الجوع وإعادة البناء ، بلد المعجزة الاقتصادية وإعادة التسلّح ، وأخيراً بلد قاعدة البرشنغ Pershing التي تظاهر ضدّها في موتلانغن Mutlangen هذا الحامل لجائزة نوبل . لقد كان «هاينريش بلّ» بلزاك الجمهورية الالمانية الثانية . فكما أن هذا رسم مجتمع الجشع في مملكة البورجوارية ، فان «بلّ» أخرج لنا مشهد الرقصة الهائلة لعمالقة التكالب على الإثراء بعد الحرب الثانية .

هذا هو المفهوم الأصلح لفن «هاينريش بلّ» : إنه مُخرِج . إنه لا يخترع ، بل يجد . إن مادته مركّبة مما هو موجود أو متذكّر . رواياته وأقاصيصه تحيا من حافز معيّن . وذلك ليس بحثاً عن الزمن الضائع ، بل عن الزمن المحوّل . الزمن : إنه ما فعلنا فهو ليس مقولة نفسانية ، بل تاريخية . و«بلّ» يرى أن بشريةً بلا ذكرى هي كابوس ، لفقدانها الحسّ التاريخي . وهكذا ، عندما قيل له في مقابلة . «أنت لا تفهم الكتابة سيرة ذاتية بقدر ما تفهمها سيرة ، أي مشاركة في التاريخ المعاصر» ، أجاب بكلمة واحدة . «نعم»

«هاينريش بل» ليس كاتباً سيكولوجياً ، ورغم روعة نثره ، فهو ليس من أصحاب الرهافة الأسلوبية . إنه متظاهر ، فهو ، عبر أسئلته ، يعرض ضروب الاعوجاج والظلمة ، كما يعرض شرارات الأمل الضئيلة ، قوّة كتبِهِ ليست متأصلة في سيره للبنى الفردية أو في حلقه القدرَ الفرديّ العميق الأغوار ، بل في البرهان المتكرر على أن المجتمع هو الذي يدفع الفرد الى حافة الهاوية ويرى أن الفرد هو الوجود الآثم بعينه . «الفرد» عبارة عن شتيمة في الاستعمال اللغوي الالماني . بطلته ليني Leni ليست مدام بوفاري Madame Bovary ، إنها بالأحرى «الأم الشجاعة Mutter Courage المعاصرة : ليست شخصاً يستحق شفقتنا ، وإنما هي شخصية تعرض علينا الخراب الذي أنزله بها الزمن

وهكذا نراه ، حتى في مقال عن توما الاكويني ، يستعمل هذه التقنية الدراسية في التظاهر التالي : «كم أود لو أسأل واحداً مثل توما الاكويني : عن القنابل الذرية ، عن التسلح وعن

تخفيصه أو ريادته ، عن مسيحية الأحراب المسيحية ، عن المخدرات والانتحار وصعط الانتاج والتلمريون والعائلة وتحديد النسل ، وعن الارهاب والعصيان والقرد والثورة . فهو ، على أي حال ، قد وافق على السرقة لسدّ الجوع : – في حال الفقر المدقع تصبح الأشياء جميعها ملكاً عاماً . لذلك يحق للذي يعاني فقراً من هدا النوع أن يأحد من مال الآخرين لمعيشته ، ادا لم يجد مَن يتبرع له بذلك . وللسبب نفسه ، فانه يحق أن يُؤخد شيءٌ من مال الآخرين ويُعطى صدقة ، ودلك يفترض بالطبع إنعدام طريقة أخرى لمساعدة المعور . أما وادا أمكن أن يتمّ الأمر دون خطر ، فالأفصل أن يُحصل على موافقة الملك أولاً ثم يُنفق على المعور – .

«والسؤال هو : هل الفرد وحده هو المضطرّ الى السرقة لسدّ الجوع ؟ أو ليس هناك شعوب بكاملها محتاجة الى السرقة بدافع الجوع ؟ ومَن له ، «دون خطر» ، أن يسأل «سومورا Somoza أو الشركات المتعددة الجنسية ، ولو صدفةً ؟ الأرجح أن الاجابات عن أسئلتي متضمنة باختصار في أعماله الكاملة ، التي يجب أن نتقصّاها فكرياً . إن العقل الذى بنى عليه والذي اشترطـه الى حـدّ مفرط ، العقل المتـوسطي الطبع ،

المتحدر من العقل (Ratio) الروماني . ولا ريب أن هذا «عقولاً» أو – أكثر من هذا الذي ارتضيناه عقلاً لنا. إن تسميتنا هذا الكلام مقالاً ليست صحيحة تماماً . فهذا الد يطوي أيضاً على أقصوصة . وهـذا هو سرّ ثـابٍ في «هاينريش بلّ» : إن تصوره للانسان يستتبع نتائج أد مباشرة كلياً

. . . مادا يقول «بلّ» ؟ . . .» هذا ما كان يسأله ، أو يصر بلّ به ، أو يموله أو يكتبه المساجون والمبعدون والمميو والمظلومون الذين كان يساعدهم في أغلب الأحيان . إنساني القوية ، وعناده أيضاً حافظا لديه على هذا الشيء البرا المنافق الذي نسميه «يوطوبيا» . «يجب ألا نخاف الدها بعيداً .» قالها مرة . «ولن أدع أحداً يقنعني بترك الأمل هذه اليوطوبيا» أي يوطوبيا ؟ «مجتمع لا نفعيّة فيه و طبقات .» حالم ؟ أيضاً ولا شك ! لكن ، من لا يحلم يُخرَ ومجتمع لا يعرف الحلم إلا كلمة مبوبة في أبواب الدعاية ، مجتمع مهدد بالجنون . و«هاينريش بلّ» لم يذكر نفسه فق بهذا الأمر ، بل ذكّرنا نحن أيضاً . ونجاحه العالمي كان علا بوقنا جميعاً الى الأمل . لكنه الآن أمل تشوبه الظلال

الكتّاب والمثقفون الألمان يحملون تابوت هاينريش بلّ وهم ليو كوبيليف (الأول على اليسار) ، جونتر جراس (الثاني على اليسار) ، جونتر فالراف (الثاني على اليمين) و المؤخرة أبناء هاينريش بلّ

هاينريش بـل

في الأدب والأخـلاق والسيـاسـة

الأمر الذي لم أفهمه ، فلم يستطع بالطبع أن يؤديني ، هو محاولة الفصل بين من يسمّى بالقاصّ وبين الآخر – الذي يكتب المقالات والنقد أحياناً ، ويقف خطيباً أحيانا – وذلك بالرغم من كون المقالات والنقد والخطب هي أدب أيضاً

وعندما نتكلم عن المتاعب والأخطار ، وأعود الى ذاتي ، أجد أن القاصّ أخطر وأكثر متاعب من الآخر . لذا لا أفهم هذا الفصل بينهما ، وأترك مهمة ذلك الى متخصصي الآداب الألمانية . أني أجد أقصوصة تسيل بسهولة على طريقة موسيقى موزارت تقريباً – كما هي الكثير من أقاصيص همنغواي – وتلعب بالعدم أو اللاشيء ، تسوقه أمامها وتجعله يثب ويقفز ، أخطر بالنسبة اليّ من كثير من المقالات النقدية السياسة .

لا يمكنني أن أستوفي هنا كل الأخطار الناتجة عن هذا النوع من سوء الفهم . يمكنني أن ألمّح اليها فقط ، باعثاً على التفكير ومنبّهاً على الخطأ ، حتى عند قراءة الكلاسيكيين . فسوء الفهم هذا سحيق القدم ، ضارب في الأعماق ، وقليلة جداً هي الحالات التي كان فيها الناس كباراً وأسياداً الى حدّ أهّلهم أن يثابروا بحيوية على أيديولوجيتهم ونظرتهم الى الحياة ، وأن يقفزوا ، رغم ذلك ، فوق الحدود ، فيعترفوا بالفن والأدب اللذين لا يوافقان أيديولوجيتهم . وهنا يخطر ببالي ثلاثة : والتر بنيامين Walter Benjamin وروزا لوكسمبورج Rosa Luxemburg ، والثالث – وليسامحني الله إن ذكرت اسمه – هو لينين ، الذي وضع بعد الثورة لائحة بالكتّاب الروس الذين يجب ألا تُمَس تماثيلهم ، وقد كان «الرجعيّ» دوستويفسكي واحداً منهم . وعندما نفكر كيف تعامل هاينريش هاينه Heinrich Heine أو أوسّيتسكي Carl von Ossietzky في بلادنا ، فلربما أمكن أن نأخذ لينين مثالاً يحتذى .

في تقديم النتاج الذي نسمّيه النتاج الفني ، هناك دور يلعبه شيء غير قابل للتبرير أو الموضوعية ، أعني به الذوق . إني لا أعرف منطقة أكثر منه وعورة . فكلّ منّا يعرف ، ولا شك ، أناساً قد تربطه بهم صداقة ، وقد يجد ذوقهم ، فيما يتعلق باللوحات الزيتية والأثاث والكتب ، فظيعاً ، ولكنه ، رغم ذلك يقدّر طباعهم ويحبّهم . والعكس صحيح أيضاً ، فقد نعرف إنساناً لا نشعر بأي عيب في ذوقه ، ولكننا نستطيع طبعه .

إن من كان ، مثلي ، يفضّل من برشت Bertolt Brecht شعره ، فعليه أن يعرف أن هذا الشعر هو أيضاً برشت بكامله . وغوتــه Goethe ، هذا الكلاسيكي الذي لا خلاف فيه ، لست أدري ما يتصوره أولئك الذين قد ينصحون أولادهم بقراءته باعتباره شافياً من السقوط المعاصر . إن من ينصح بقراءة «الأنساب المختارة» Die Wahlverwandschaften و«آلام فرتر» Die Leiden des jungen Werther و«فاوست» Faust ، لا بد أن يكون مدركاً لما يفعل ، والا فانه لم يقرأ غوته قط . فالفوضى والفواجع والألم والقلق والخيانة الروحية والانتحار ، جميعها تختبيء وراء هذا النثر الذي يجور بسهولة مفرطة على الرضا والاعجاب .

ثم نأتي ، بالأخص ، الى «كلايست» Heinrich von Kleist الذي يُقرأ ، والحمد لله ، في جميع المدارس والذي كان راديكالياً وكان أحياناً يعمل في دوائر الدولة . إن من يجعل أولاده يقرؤون «كولهاس» Michael Kohlhaas و«كيتشن» Das Kathchen von Heilbronn والمسرحية المكاهية الرائعة «الجرّة المحطمة» Der zerbrochene Krug لا يشجعهم كثيراً على الايمــان بالسلطة . هؤلاء الكلاسيكيون خطرون . فكيف يكون القاصّ أقلّ مدعاة للحذر من كتّاب المقالات ؟

(. . .) لحذار إذن من القصاصين وحتى الكلاسيكيين منهم ! وهذه الدعوة الى الحذر موجهة الى جميع الأحزاب السياسية .

(. . .) فأنا ، على أي حال ، أرى أن «غراس» Gunter Grass في «طبلة الصفيح» Die Blechtrommel أخطر منه في «يوميات حلزون» Tagebuch einer Schnecke . ولا يمكنني أن أتجنب الضحك عندما تتمادى البورجوازية في حب صاحبها «توماس مان» Thomas Mann محطِم البورجوازية .

إني أكرر : الخطر في الأبحاث والمقالات النقدية هو ما يكمن فيها من شعر ومن تعبير لغوي لا ينضوي تحت لغة الرتابة السياسية . ويخطىء من يكرّم كاتباً معتدلاً يرضى عن كل شيء . إذ أنه لم يعُد سوى مملّ ، ذلك الكاتب الذي تريدون تكريمه .

وهناك واحد آخر نسيته ، «جورج بوشنر» Georg Buchner الذي لا يكاد يرقى الشك إلى أنه إرهابي ، حتى أن البحث يجري عنه على هذا الأساس ، أتودون تكريمه ، وهو الذي يُلعب على جميع المسارح ويُقرأ في كل المدارس ؟

(مقتطفات من كلمة «هاينريش بل» عندما أصبح «مواطناً فخرياً» في مدينة كولونيا في ٢٩ نيسان/أبريل ١٩٨٣)

* * *

قصيدة هاينريش بِلْ الأخيرة

الى ساماي

نأتي من بعيد
يا طفلتي الحبيبة
وعلينا أن نذهب بعيداً
لا تخافي
كلهم حولك
كل من كان قبلك
أمّك وأبوك
وكل من كان قبلهما
من زمن بعيد بعيد
كلهم حولك
لا تخافي
نأتي من بعيد
علينا أن نذهب بعيداً

جدّك
٨ مايو ١٩٨٥

Heinrich Bölls letztes Gedicht

Für Samay

Wir kommen weit her
liebes Kind
und mussen weit gehen
keine Angst
alle sind bei Dir
die vor Dir waren
Deine Mutter, Dein Vater
und alle, die vor ihnen waren
weit weit zuruck
alle sind bei Dir
keine Angst
wir kommen weit her
und mussen weit gehen

Dein Großvater
8. Mai 1985

«فكر وفن» تحاور المخرج فولكر شلوندورف :

هاينريش بلْ وكاترينا بلوم

يعد فولكر شلوندورف من أهم المخرجين السينمائيين الشبان في ألمانيا الاتحادية وقد ذاع صيته كمخرج لروائع الأدب العالمي. (**طبلة الصفيح** - عن رواية جونتر جراس والتي قدمناها في «فكر و فن» عدد ٤١ ، و «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و «الحرب والسلام» لتولستوى و«الفتى تورلس» لروبرت موزيل .

هذا وقد قام شلوندورف باخراج روايه هاينريش بلْ «شرف كاترينا بلوم المفقود» في عام ١٩٧٥ ، وبعدها بعام واحد ألف بلْ قصة ساخرة بعنوان «أسحبوا النوم» كتب على أساسها شلوندورف سناريو الفيلم المسمى «ألمانيا في الخريف» ، ثم تعاون الاثنان عام ١٩٨٣ في كتابة سيناريو «الحرب والسلام» .

ويتذكر شلوندورف بلْ « كأب روحي للفلم الألماني الجديد » الذي تابع تطوره عن كثب ابتداء بأعمال المخرج جان - ماري شتراوب وحتى إنتاج مارجريت فون تروتا وفرنر هرتزوج كما أنه شارك بفعالية كبيرة في إخراج فيلم « كاترينا بلوم» وكان شلوندورف قد التقى بلْ في بيته في جبال الأيفل قبل وفاته بأسابيع قليلة ، ويحدثنا هنا عن هذا اللقاء الأخير وعن ذكرياته عن هاينريش بلْ

شلوندورف :

بدا لي بلباسه الريفي والبيريه شبيهاً بأخيه الذي يحترف النجارة . إن وفاته بالنسبة لي - بالنسبة لنا جميعاً - هي كما لو كنا قد فقدنا أباً . فقد كان بلْ في الخمسينات ، في ذلك الزمن «بلا آباء» ، هو الوحيد الذي رفع صوت العقل ، والوحيد الذي سبح ضد تيار «الحرب الباردة» .

كان بلْ هو الوحيد الذي كنا نؤمن بصدقه ، فكلماته لم تكن مواعظ وإنما كانت مشوبة دائماً بروحه المرح .

أما أنا شخصياً فاكتشفته وأنا في الخامسة عشرة من عمري عندما قرأت رواياته الأولى . وبعدها ، أي بعد ١٩٦٨ (عام الانتفاضة الطلابية - المحرر) وعندما بدأ اتهام الحركة الطلابية بالاجرام ، نرى بلْ مرة أخرى يقف في صف الشباب وينادي بالتعقل ، سابحاً ضد التيار .

(من كتاباته بهذا الصدد المقال الذي أثار ضجة كبيرة «هل تريد أولريكه ماينهوف الرحمة أم أنها تريد أن تؤمن على حريتها - المحرر) .

تعرفت عليه شخصياً في تلك السنوات وبدأت صداقتنا أيام كتابته «شرف كاترينا بلوم الضائع» ، فأراني النص وقررنا في حينه أن نخرج الرواية للسينما . وأمضيت مع مرجريت فون تروتا[1] أياماً طويله في بيته نكتب ثلاثتنا السيناريو ، كان بلْ Boll شعلة من الحيوية . كتب مناظر إضافية وأجزاء من الحوار خصيصاً للفلم وأعاد رسم الشخصيات بدقة أكثر ، بل أعاد تأليف بعض الأجزاء من الرواية . وبعد أن كتبنا السيناريو ناقشناه مع بلْ ، لم نناقش كل منظر على حدة وإنما تكلمنا عن الشخصيات وركزنا على تطورها كأفراد .

وبرزت من خلال تلك النقاشات مناظر جديدة أعدنا معالجتها مرة أخرى وأضاف بلْ نصوصاً جديدة لها ، كان عملنا مركزا لا على إيجاد هيكل السيناريو أو تأليف الحوار وإنما كان الهدف منه إعادة وصف الشخصيات ، تحويلها من شخصيات أحادية البعد إلى شخصيات ذات أبعاد متعددة . واكتشفنا خلال هذا العمل المشترك أنه بالامكان رسم إنسان بأكمله بسطور قليلة .

مونيكا ماورر :

ما هو الفارق بين العمل الروائي وبين السيناريو ثم الفيلم ؟

شلوندورف :

هناك الكثير مما يعبر عنه العمل الروائي بطريقة مجسمة يصبح ثقيلاً عندما يتحول إلى صورة في الفيلم ، فالفيلم له لغته الخاصة

---

١) مرجريت فون تروتا من أنجح المخرجات الألمانيات ، اشتهرت بفيلميها «الزمن الثقيل كالرصاص» و «الحنين الضائع» . وهي متزوجة من فولكر شلوندورف

التي تتطلب صوراً لا توجد في النص المكتوب ، تكتسب قدرتها التعبيرية في الفيلم . يجب تجاهل النص الأدبي ، فمهمتنا ليست أن نعطي الكتاب حقه وإنما أن نعطي الواقع حقه .

مونيكا ماورر :
هناك وسائل مختلفة يُنقل بها العمل الأدبي في الفيلم بحيث يبرز من خلاله ، أو هل تظن أنه من الممكن إخراج عمل أدبي والتظاهر بأنه غير موجود كنص مكتوب ؟

شلوندورف :
لا يمكن تصور هذا الفيلم بدون رواية بل ، فإن ما ننتجه هو في نهاية الأمر عالم بل وليس الواقع المباشر . فكل الشخصيات هي شخصياته ، وهذا هو منبع قدرتها التعبيرية .

مونيكا ماورر :
هل تظن أن بل قد كتب الرواية وهو يأخذ في عين الاعتبار أنها ستتحول الى فيلم ؟

شلوندورف :
لا أعتقد ، أن العديد من المقومات في قصته كانت تنسب في الماضي الى التكنيك السينمائي مثل الاسترجاع والكولاج المركب من المقالات الصحفية والمحاضر . ورغم أننا كنا الثلاثة - بل ومارجريت وأنا - قد قررنا الالتزام بأسلوب مستقيم ومباشر في السرد ، حتى ان المتفرج يذهب في رحلة استكشاف مع كاترينا ويتحول معها من مراقب إلى متأثر ذاتياً وهي نفس التجربة التي مر بها بل والتي قد نمر بها جميعاً .

مونيكا ماورر :
ما هو العنصر الأساسي في فيلم كاترينا بلوم ؟

شلوندورف :
يكمن العنصر الأساسي في إبراز الأساليب التي تنتهجها الصحافة مع تصوير دور الجهاز البوليسي والكنيسة في مجتمعنا . إن ما أردنا التعبير عنه في منتصف السبعينات هو هستيريا الاتهام بالإرهاب ، تلك المطاردة المحمومة التي ماثلت مطاردة الساحرات في القرون الوسطى والتي أصبح بل نفسه إحدى ضحاياها .

لم يكن بل يحب الحديث عن معاناته في ذلك الوقت ، لعدم رغبته في الظهور بمظهر الضحية . لكنه قد قاسى حقيقة من هذه الأحداث التي تعطي صورة عن الجو السياسي في تلك السنوات .

مونيكا ماورر :
كيف عاش بل تلك الفترة وهل استطاع أن يتغلب على آثارها ؟

شلوندورف :
لم تكن من عادة بل أن يفرق بين الحياة العامة والحياة الخاصة، بين الكاتب والانسان . فقد كان إخلاقياً إنسانياً أو إنسانيا أخلاقياً ، وعندما وضع هو نفسه في قفص الاتهام رأى في ذلك دليلاً على موقف الصحافة والساسة الذي يهزأ بكل القيم الانسانية ، وهو موقف كان دائماً موضع نقده . إن بل لم يكتسب شخصيته القديمة بعد تلك التجارب المريرة ، فبالرغم من مشاركته في كتابة فيلم «ألمانيا في الخريف» و «الحرب والسلام» ، إلا أنه كان على قدر ما من التحفظ والبعد الساخر . إن استعداد بل الدائم للمشاركة في الصراع كان نابعاً من موقفه الانساني وليس من موقع النشاط السياسي .

مونيكا ماورر :
هل كان بل مهتماً بالفيلم في حد ذاته كوسيلة للتعبير الفني ، أم أن مشاركته في العمل كانت مشاركة إنسانية وسياسية وأدبية ؟

شلوندورف :
يذهب أبطال بل وبالذات بطلاته الى السينما لمشاهدة الميلودراما المؤثرة التي تستحوذ على مشاعرهم حتى البكاء ، وبل نفسه كان يحب هذا النوع من الأفلام ، حتى أن الفيلم الذي أخرجه شتراوب عن قصته «البلياردو في التاسعة والنصف» كان في رأيه جافاً جداً . بعد مضي عشر سنوات على إنتاجه اعترف بل بأنه فيلم متميز من الناحية الفنية لكنه لم يؤثر فيه . مع مرور الزمن نمت علاقته بالفيلم واهتمامه به كأداة للتعبير الفني ومن الملاحظ أن رواياته اللاحقة تصلح كلها للسينما .

مونيكا ماورر :
هل هذا هو السبب في اهتمام المخرجين بأعمال بل ؟

أنجيلا فينكلر في دور كاترينا بلوم

شلوندورف :

ان المزيج الذي تمتاز به أعمال بل من بساطة في الفهم والتزام بهذه البساطة ووصف دقيق للعالم من حوله ، هذا كله درس مفيد لنا كمخرجين ، فليست مهمتنا هي التخيل وإنما دقة الملاحظة . إن بل كاتب كبير فعلاً ، فهو لا يحلل المشاكل لكي يعبر عنها وإنما يصف الشخصيات الصادقة في المواقف الصادقة ، بينما لم نتمكن نحن على الاطلاق من أن نعبر عن تصوراتنا بهذا القدر من البساطة . وهذا الوصف الدقيق للحياة الآن ذو تأثير سياسي ، قد يكون أكبر صدى من الادعاء السياسي العالي الصوت .

مونيكا ماورر :

ما هو تأثير بل السياسي على الفيلم الألماني ؟

شلوندورف :

علمنا بل - نحن مخرجو الأفلام - أن نصف الشخصيات البشرية وليس فقط الأفكار والبرامج ، كما علمنا أن نصف الأشخاص في حياتهم اليومية العادية ونبرز بذلك البعد السياسي الذي يتضمنه وجودهم . وهذا بالضبط ما أراد إظهاره في روايته «كاترينا بلوم» و «صورة مجموعة مع امرأة» كان بل يقول إن بلادنا قد خُرِّبت مرتين ، المرة الأولى بالقنابل في الحرب العالمية والمرة الثانية بالاسمنت والأسفلت وبدلاً عن بلد ومجتمع إنساني أقاموا صحراء من الأسفلت حطمت العلاقات الانسانية

مونيكا ماورر :

ان كاترينا وليني وشخصيات أخرى خلقها بل ، هنّ ثائرات ورافضات ولكن بلا إيديولوجيه ؟

شلوندورف :

لم يكن بل من المؤمنين بالأيديولوجيات ، لا بالديانة الكاثوليكية ولا بالماركسية ، مثله مثل جيل بأكمله ممن عاصروا النازية وأرادوا الابتعاد عن الأيديولوجية . ولعل هذا ما جعل أعماله غير مرتبطة بعصر معين ، فشخصياته صادقة دائماً في كل زمان ومكان . إنني أود أن أصفه بموضوعي مسيحي ، وكثيراً ما قال لي : «عندما يترك شخص ما الفريق الذي ينتمي إليه ، فهذه بداية إنسانيته .»

مونيكا ماورر :

هل يطابق الواقع في ألمانيا الاتحادية كما يصفه بل ما يعبر عنه فيلم «كاترينا بلوم» ؟

شلوندورف :

علينا أن نفرق بين الفيلم وبين الكتاب . فمادة القصة تتغير عندما نضعها في إطار فني آخر . أردت أن أتفادى أسلوب التقرير الصحفي ، مثلما حاولت ألا أعرض نظرية معينة . فإخراج أفلام واقعية يتطلب بالدرجة الأولى التكثيف والتجرد وحتى التصنع بشكل أو آخر ، أي خلق واقع سينمائي قائم بذاته ، نفس الشيء كما لو كنا نحاول أن نتذكر كيف

كـانت الأوصاع في السعينات . . . وكاتريـا بلوم هي في نطري أخت ليني بهـايمر الصغرى في روايـة «صورة مجموعـة مع امرأة»، فاحداها - وهي ليني - تعيش استمرارية التـاريخ الألماني مں البارية مروراً بفترة ما بعد الحرب وحتى المعجرة الاقتصادية والحركة الطلابية . بينا تعايش الأخرى - كاترينا - واقعنا المباشر فيألمانيا الاتحادية والاتجاهـات الرجعيـة السائدة فيه . سلوك كاتريـا مثله مثل سلوك ليبي «لا يتفق والرمں الدي تحيا فيه»، ولكن قصتها تؤثر فينا تأثيراً مباشراً، فكاتريـا شخصية روائية تجدب المشاهد الى التعـاطف معهـا والتشبه بها .

إنها مثل ليبي - مليئة بالشفقة والحب والكرامة الانسانية والشرف ، وكلها قيم بصطر شيئاً فشيئاً الى التنازل عنها . وتخاطر كاتريـا مثلها مثل ليبي - في مواجهة الاتهامات الملفقة وتشويه سمعتها بمحاولة إنقاذ كرامتها ، فهي تحلم حلما جميعاً بتحقيق تلك الانسانية الخالصة، حلم لا وجود لـه إلا في الأفلام.

مونيكا ماورر :

ما الدي نفقده - يفقده جيلنا وتفقده ألمانيا الاتحادية بوفاة بلّ؟

شلوندورف :

بالتأكيد كلاها يفقد شخصاً يحتمل إنهما لم يكونا يستحقانه ، فهو الوحيد الدي كاں جديراً بالثقة على مستوى المجتمع كله . وليس من قبيل المصادفة أن رواياته الأخيرة لم تلق نجاحاً كبيراً ، فقد كانت أقل لفتاً للأنظار من التي سبقتها . كثيراً ما يبطر الجمهور الى الأمام ، الى المستقبل ، في محاولة لنسياں علاقته بالزمن ومحو الماصي .

مونيكا ماورر :

وما خسارتك أنت شخصياً بوفاة بلّ ؟

شلوندورف :

خسرت أولاً وقبل كل شيء صديقاً ورفيـق طريـق كاں يشاركني في التظاهر ضد الصواريخ النووية المتوسطة المدى وفي سبيل السلام . لم يكن بلّ ليفرق بين الانساں الروحي والانساں السياسي ، بل أنه كان يحكم على السياسة من خلال عقل الانساں وروحه . هدا كاں مقياسه . إں أخاه النجار حرفي ماهر جداً ، بلْ أيضاً كاں كذلك هو الآخر : الفارق بينهما أن الأول يعرف كيف يعالج الخشب ، بينما كان بلّ يجيد التعامل مع الكلمات والضمير .

شرح لرسوم الصفحتين ٧٣/٧٢ .

صفحة ٧٢ . - (الأعلى) - الصورة الأولى · مراسل جريدة Zeitung، توتحر (ديتر لارار) بحثاً عن الاثارة الصحفية ، يتنكر ، ويقتحم غرفة العناية الفائقة ، حيث كانت والدة كاتريـا بلوم تحتضر ، ويعلمها بما حصل لابنتها

صفحة ٧٢ . - (الأسفل) - الصورة ٢ · تفتيش بيت كاتريـا بلوم من طرف الشرطة

صفحة ٧٣ . - (الأعلى) - الصورة ١ : مضايقة كاتريـا بلوم من طرف الصحافيين قبل الاستجواب

صفحة ٧٣ - (الاسفل) - . هاينريش بلّ مع مارغريتا فون تروتا وأنجيلا فينكلر ووالدتها

هاينريش بـلْ

نادرة لـلـحـطّ من اخـلاقيّـة العمـل

في ميناء على الشاطىء الجنوبي من أوروبا ، رجلٌ فقير الثياب مستلقٍ ، يهوّم في قارب صيد له . سائح أنيق الزيّ ينتهي لساعته من وضع فِلم جديد في آلة تصويره ليأخذ صورة للمنظر ببساطته الساحرة : سماء زرقاء ، بحر أخضر وأمواج مسالمة بذراها الثلجية البيضاء ، قاربٌ أسود ، وقبّعة صيد حمراء . «كْلِك» . ومرة أخرى «كْلِك» . وبما أن كل الأشياء الجيدة مثلثة العدد ، وأن التأكد هو الأسلم ، فمرة ثالثة : «كْلِك» . الطقطقة الجافة ، المنفّرة ، والمعادية تقريباً توقظ الصياد المهوّم ، الذي يقوم مليئاً بالنعاس ، ويحاول ، أن يصطاد علبة سجائره . ولكن ، قبل أن يجد بغيته ، كان السائح المتحمس قد حمل له علبةً تحت أنفه ، غير أنه لم يغرز السيجارة في فمه بالضبط ، بل وضعها في يده . وتأتي «كْلِك» رابعة ، صادرة عن علبة الكبريت ، لتنهي المجاملة الهوجاء .

عبر ذلك الافراط في المجاملة النشيطة ، وهو إفراط يصعب قياسه ويستحيل إثباته ، نشأ حرج مفتعل حاول السائح - الضليع في لغة البلد - أن يتحاوره بالحديث :

«سيكون صيدك اليوم موفّقاً .»

هزّة رأس سلبية من جانب الصياد .

«ولكن قيل لي أن الطقس مناسب .»

هزّة رأس ايجابية من جانب الصياد .

«لن تُبحر إذن ؟»

هزّة رأس سلبية من جانب الصياد ، وتوتر متصاعد من جانب السائح . لا ريب أن مصلحة الرجل الفقير الثياب تشغل باله والخوف من الفرصة المفوّتة يحزّ في قلبه .

«آه ، لست بصحة جيدة ؟»

وأخيراً ، ينتقل الصياد من لغة الاشارة الى لغة الكلام المحكيّ حقاً : «إنّي على خير ما يرام . لم أكن في حياتي كلها أفضل مني الآن .» يقف ويتمطى كأنما يريد أن يعرض قوّة جسمه الرياضي :

«أشعر بأني رائع .»

تعابير وجه السائح ترداد تعاسة . لم يعد يقوى على كبت السؤال الذي راح - اذا جاز التعبير - يهدّد بتفجير قلبه :

«ولكن ، لِمَ لا تبحر إذن ؟» .

يجيء الجواب سريعاً ، مقتضباً : «لأني قد أبحرتُ صباح هذا اليوم .»

«كان جيداً الى حدٍ يغنيني عن الابحار ثانية . كان في سلالي أربع قطع من السرطان البحري ، وقد اصطدت أكثر من دزينتين من الإسقمري . . . .»

يقوم الصياد الآن ، وقد صحا أخيراً ، ويربت على كتفي السائح مطمئناً ، فهو لا يرى داعياً لتعبير الهمّ في وجهه ، رغم كونه بالفعل تعبير قلق مؤثر .

«وحتى عندي ما يكفي غداً وبعد غد .» يقول هذا كي يروّح عن نفس الأجنبي . «هل تدخّن واحدةً من سجائري ؟»

«نعم . شكراً .»

توضع السيجارة في كل من الفمين . «كْلِك» خامسة . الأجنبي يجلس على حافة القارب وهو يهز رأسه ، يضع آلة التصوير جانباً ، فهو الآن بحاجة الى كلتا يديه ليدعم كلامه . «لا أريد التدخّل في شؤونك الخاصة ، ولكن ، تصوّر أنك تبحر اليوم مرة ثانية أو ثالثة أو حتى رابعة ، وتصطاد من الإسقمري ثلاث دزّينات أو أربع أو خمس أو حتى عشر دزّينات . . . هلاّ تصوّرتَ هذا .»

الصياد يهز رأسه موافقاً .

«سوف يمكنك أن تشتري محرّكاً بعد سنة على الأكثر ، وقارباً ثانياً بعد سنتين ، وبعد ثلاث سنوات أو أربع يمكنك أن تحصل على زورق شراعيّ ، وبواسطة القاربين والزورق الشراعي يمكنك أن تصطاد أضعاف ما تصطاده الآن - ويوماً من الأيام سيكون لديك زورقان شراعيان ، سوف . . .»

الحماسة تخطف صوته برهة . «سوف تبني مخزن تبريد صغير ،

فريدسرايش هوبدرتفاسر ٠ الصيد العجيب ، ١٩٥٠ .

وقد تبني معملاً للسمك المدخن ، وفيا بعد معملاً للتمليح ، وتحوّم بطائرتك العمودية الخاصة فتكتشف تجمعات الأسماك وتعطي التعليمات إلى رورقيك باللاسلكي . يمكنك أن تحتكر حقوق اصطياد السلمون ، وأن تفتح مطعماً ، وأن تصدّر سرطان البحر الى باريس دون وسيط – ثمّ . . .» مرة ثانية ، يعجز الأجنبي المتحمس عن متابعة الحديث . يهزّ رأسه والأسى يملأ قلبه ، وفرحته بالعطلة تكاد تضيع ، وينظر الى المدّ المتقدم بسلام أمامه ، حيث تقفز الأسماك الطليقة بمـــرح «ثمّ . . . » لكن التهيّج يطبق على صوته من حديد . يدقّ الصياد على ظهره ، كما يفعل المرء بطفل شرق بريقـــه . «ثمّ ماذا ؟» يسأل بصوت خافت .

«ثمّ» ، يقول الأجنبي بحماسة هادئة . «ثمّ ، يمكنك أن تجلس مطمئناً هنا في المرفأ ، وتهوّم في الشمس – وتتمتع بمنظر البحر الرائع .»

«لكن هذا بالضبط ما أفعله الآن !» وتابع الصياد : «أجلس مطمئناً في الميناء وأهوّم . لكن طقطقتك أزعجتني .

وبالفعل ، بعد تلك الأمثولة ، غادر السائح المكان مهموماً . فقد كان هو أيضاً يعتقد ، فيا مضى ، أنه إنما يعمل ليومٍ لا يعود فيه بحاجة الى العمل . ولم يبقَ في قلبه أثر للاشفاق على الصيّاد الفقير الثياب ، وإنما بعض الحسد .

الفريـده جـروس

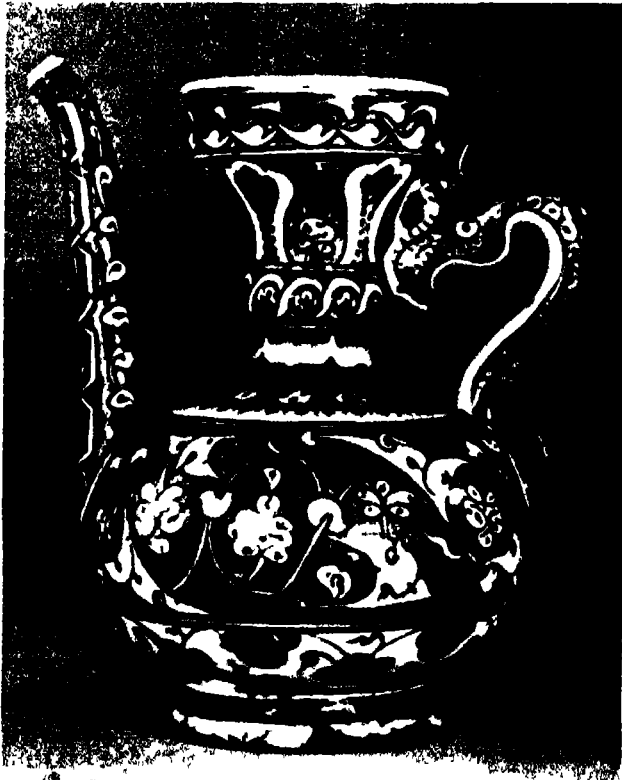
الفن التركي في العهد العثماني

تشهد المعارض الممثلة للفن التركي ولثقافة العهد العثماني المُقامة في فرانكفورت وإسّن على الاهتمام المتزايد بالصلات الثقافية بين الشرق والعرب . ويرجع الفضل في المستوى الرفيع لهذه المعارض الى ما قُدّمَ اليها من تُحف أثرية مُعارَة من مصادر خاصة وعمومية من أوربا وأمريكا . ولأول مرة تضع تركيا ذاتها معروضات أثرية تعيرها خارج حدودها تحت تصرف تلك المعارض . ويقدم دليل من جزئين ، أُخِذت منها الصور المبينة هنا ، إلماماً ممتازاً بكل واحدة من التحف المعروضة . كما تساهم مقالات لاخصائيين مشهورين في التزويد بمعلومات واسعة التفرع عن هذا المجال الثقافي . وإنها المرة الأولى التي يقدّم فيها في أوربا معرضٌ بهذه الصورة الشاملة .

كانت الدولة العثمانية (١٢٨١ - ١٩٢٢) تضم امبراطورية عظيمة تترامى أطرافها عبر ثلاث قارات . ومع مُضيّ توسعاتها حدث احتكاك بينها وبين شتى الحضارات المتقدمة والأديان السيلة . وباعتناقهم للاسلام أخذ العثمانيون أيضاً جوانب من التراث العربي - الفارسي . وكان الأخذ بصور الحضارة البيزنطية أصعب ، ذلك لأن استيعاب تاريخ العصور القديمة ودول العرب المتطبعة بالمسيحية كان محدوداً . ولهذا السبب لم يقتبس العثمانيون سوى تلك العناصر البيزنطية التي كان من الممكن إدماجها في حضارتهم الاسلامية .

كانت علاقات الأتراك مع العرب مطبوعة على مدى قرون بطابع النزاعات الحربية . ولم تكن الاتصالات الدبلوماسية التي أقامتها الامبراطورية العثمانية مع عديد من دول أوربا الوسطى والغربية تخدم سوى المصالح الاقتصادية . وكان الجزء غير العثماني من أوربا لا يزال يُسمّى «**دار الحرب**» ، وكان يُنظَر الى أهله - الذين كانوا يُسَمَّوْن **إفرنجه** - على أنهم كفّار .

شمعدان من الخزف ، القرن السادس عشر الميلادي

اناء من الخزف Kutahya ، القرن السادس عشر الميلادي

جنتيلي بلّيني : السلطان محمد الثاني الفاتح

٧٧

صحن حرفي من ازنيك (القرن السادس عشر الميلادي)

تمثال فرعوني (الأسرة المالكة ١٩ ، الامبراطورية الحديدة ١٢٥٠) ، من التماثيل التي عرضت في معرض «نفرتيتي الجميلة» الذي نظم سنة ١٩٨٥ في ميونيخ ، في برلين وفي هلدسهايم . ◁

نه سرعان ما بدأ يظهر إهتمامٌ واضح بالثقافة الأوربية في
اط الطبقة الراقية المحدودة التي بدأت تتكون تدريجياً .
جع السبب في إثارة هذا الانتباه على وجه الخصوص أيضاً
غنائم الحرب – لا سيما من مناطق البلقان – والى الهدايا
.مة من السفراء ، وكذلك الى تقارير المفوضيات أوساط
بقة الراقية المحدودة التي بدأت تتكون تدريجياً . ويرجع
بب في إثارة هذا الانتباه على وجه الخصوص أيضاً الى غنائم
ب – لا سيما من مناطق البلقان – والى الهدايا المقدمة من
فراء ، وكذلك الى تقارير المفوضيات والاتصالات مع
افرين .

محمد الثاني (الملقّب بالفاتح) ، والذي استولى على
سطنطينية عام ١٤٥٣ ، حفظ العديد من الآثار
.كارية المسيحية في قصره . وقد عني أيضاً بالديانة
سيحية ودعى البطريق جنّاديوس شولاريوس ليؤلف
ملاً للعقائد المسيحيه تُرجم الى التركية : فقد كان حليقاً
طبقة الحاكمة أن تكون على علم برعاياها المسيحيين . وفي
ر حكمه استدعى محمد الفاتح فنانين ايطاليين الى بلاطه .
، عام ١٤٨٠ – أي قبل وفاته بسنة – سمح للرسام
ينيسي المشهور جنتيله بلّيني Gentile Bellini أن يرسمه ، في
ت كان الباب العالي في مناوشات حربية مستمرة مع
سلطة الحاكمة للبندقية بشأن جزر مختلفة في البحر المتوسط ،
ن كلا الطرفين يتنازعان على ملكيتها .

ن محمد الثاني – الحاكم الذي جمع بين السطوة والذوق الفني
الاهتمام بالثقافات الأجنبية – في وسعه أن يعصى أمر الدين
سلامي بعدم عمل صور طبق الأصل من الانسان . غير أن
ه **بايزيد الثاني** – الذي كان ورعاً شديد التديُّن – قام
يع الأعمال الفنية الأوربية في السوق . وبطريق الصدفة آلت
رة بلّيني الشهيرة لمحمد الثاني الى المتحف الوطني في لندن .
اول ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci مثلاً بلا طائل
، يعرض خدماته على بايزيد الثاني لبناء كوبري فوق خليج
رن الذهبي . بيد أن بايزيد كان يود أن يستخدم لهذا
شروع الفنان العظيم ميخائيل انجلو ، الذي أراد خليفته
ليم الأول أيضاً أن يستدعيه كرسام بالباب العالي .
ر ابراهيم باشا – الصدر الأعظم لسليمان الأول – بأن تُعرض
في حلبة سباق الخيل التماثيل البرونزية لهرقل وديانا وأبولّو
التي اغتُنِمَت من مدينة بادوفا ، مما كان مدعاة للكثير من
القيل والقال . وبعد موته اختفت تلك التماثيل دون أن يُعثر
لها على أثر . ومع ذلك فقد كان هناك دوماً معجبون بفن الرسم
الأوربي ، الذي لم يبدأ يكتسب تأثيراً ببطء إلا في القرن
الثامن عشر . وقد تغير هذا الوضع حقاً في القرن التاسع عشر
وفي عصر الاصلاحات – التنظيمات – بدأ السعي الى الاعتماد
الوثيق على النشاطات الحضارية الأوربية والتقدم العلمي –
التقني للغرب . ومع ذلك فقد كانت لا تزال هناك حاجة الى
تخطي التحامل على الدين وعلى التقاليد الحضارية المخالفة .
أما العلوم التطبيقية المتعلقة بتكنولوجيا الشئون الحربية فقد
كانت مطلوبة منذ القدم . تعامل العثمانيون في غزواتهم الحربية
على صربيا مع الأسلحة النارية منذ زمن مبكّر الى حد ما .
ولذلك فانهم استخدموا مهندسين ألمان وعمّالاً لسباكة المدافع
ايطاليين ومجريين . وبفضل مساهمتهم (تقديم العون والخبرة
الفنية) إستطاع محمد الثاني في ذلك الحين عند محاصرته
للقسطنطينية عام ١٤٥٣ من إستعمال المدافع . وكان هناك
اهتمام بالغ من قبل الأتراك أيضاً بمجالات العلوم الطبيعية
والجغرافية والفلك والطب . كذلك أُدخلت طباعة الكتب
الى الامبراطورية العثمانية عام ١٧٢٧ بواسطة مجري إرتدّ
عن دينه .
في القرن السابع عشر – إبان فترة حكم محمد الرابع – شاعت
عند العثمانيين آلات موسيقية أوروبية – وعلى وجه الخصوص
آلة الكمان . وبمناسبة ختان أحد الأمراء تعاقد الباب العالي مع
فرقة أوبرا ايطالية . وفي النهاية نجح جيوفانّي دونيتسّي ،
الذي كان يشغل في القرن التاسع عشر منصب قائد الفرقة
الموسيقية العسكرية للسلطان ، في إدخال الطابع الموسيقي
العربي على نطاق أوسع لدى الحكام العثمانيين . وعلى العكس
من هذه العناية بالموسيقى لم يكن هناك لدى العثمانيين حتى
أواخر القرن التاسع عشر إهتمام يُذكر بالعلوم والفلسفة
والآداب الأوروبية .
تقع فترة إزدهار الفن والثقافة العثمانية المستقلة بشخصيتها في
القرن السادس عشر . في ذلك الوقت كانت الفتوحات
العثمانية في الغرب قد انتهت وأصبحت أراضي الدولة في حكم
المُستتِبَّة . وهنا إنصبّ إهتمام الحكام على تعمير وتجهيز القصر

السلطاني في إستانبول والقصور القائمة في بورصة وأدرنه – والتي كانت لا تزال المقر الصيفي للسلطان . وفي هذا السعي نحو **التعمير الحضاري** كان بوسع الحكام العثمانيين الرجوع الى فن العمارة السلجوقي ، الذي كان قد تطور منذ القرن الحادي عشر في الأناضول .

ومن أهم الأنماط البنائية الجوامع والأضرحة ومستراحات القوافل والقصور التي تطور طرازها تحت التأثير الفارسي . وتتمتع بالشهرة والتميز حتى يومنا هذا المآذن الاثرية الهيئة المبنية من الآجرّ والتي ما زالت موجودة أيضاً في أفغانستان والهند . والمميزات النموذجية للمآذن السلجوقية – العثمانية هي الزخارف الفنية المشكَّلة من الآجرِّ المطلي بطبقة زجاجية لامعة ملونة أو المؤلفة من فسيفساء القيشاني . وامتد الثراء الزخرفي كذلك الى المباني العادية غير الدينية ، حيث كانت توجّه عناية خاصة الى زخرفة البوابات

لم تلعب طرق القوافل عبر الاناضول في العهد العثماني سوى دور محدود . فقد انتقل مركز الثقل التجارى الى استانبول والبحر المتوسط . وكان من نتيجة ذلك أنه لا توجد حالياً أو لم تكن توجد في الماضي سوى شواهد قليلة على الفن العثماني . واشتمل الفن السلجوقي الكبير – أي الذي يُقصَد به إندماج الفنّين السلجوقي والفارسي – أيضاً أشغالاً معدنية وخشبية وفن السجاد وكذلك فن النسيج . وقد واصلت هذه التقاليد تطورها وطرأ عليها تغيير . وهكذا فقد إحتمت على سبيل المثال العناصر الشكلية في الزخرفة .

نشأت في فن الخزف أنماط وأساليب فنية جديدة تماماً . ولقد كانت إزنيق وكوتاهيا في ذلك الحين مصانع مزدهرة ظلت تعمل وحظيت بشهرة عالمية . وفي العهد العثماني تعرّض قيشاني إزنيق بوجه خاص الى تحول سريع في الطراز . فقد سادت منتجات القيشاني البيضاء الزرقاء المزخرفة على الطراز الصيني حوالي عام ١٥٠٠ ، وطراز الغصون اللولبية لمجموعات القرن الذهبي من عام ١٥٢٠ حتى عام ١٥٣٠ ، نموذج ذو ألوان زاهية في أواخر القرن السادس عشر . وهذا التطور مميَّز للفن العثماني الذي اكتسب أسلوب القصور الأوروبية – وهو أسلوب فني ذهب في مسعاه الى الازدياد والعبقرية مذهباً فنياً عالي التطور . وأدّى الولع بتكسية البنايات الكبيرة في استانبول كلية بالبلاط ، والذي بدأ يرتسم في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، في نهاية الأمر الى توقف إنتاج البلاط تماما في القرن السابع عشر ، نظراً لأن محاجر الصلصال في إزنيق قد إستُنفِدَت بالكامل . وتُعدُّ مصانع الديباج والحرير الشهيرة في بورصة وأماريا من المصانع الوطنية للكاليات ، حيث كانت تتنافس على جودة وثراء ألوان منتجاتها التي كان حريرها يُستورَد من إيطاليا . وكان الباب العالي يُنعِم على أتباع مختلفين للسلطان بأردية حريرية ثمينة كملابس تشريفية .

كان المتعهد الرئيسي للفن العثماني هو السلطان ووزارؤه . وكان اذا وُجد نقصٌ في الصُنّاع اليدويين والمعلمين الحرفيين يتم إستدعاء بنّائين ونقّاشين وعمال غزل وعمال في الصناعات المعدنية وخياطين ونحاسين من مصر وايران أو من دول البلقان الى الباب العالي . وأضيفت الى المنتجات المحلية والأشياء الفنية التي إغتُنِمَت أثناء الغزوات الحربية العديدة تُحفٌ فنية وبضائع إستهلاكية يدوية الصنع أخرى كثيرة .

وقد تمخض عن هذا التوجه نحو الغرب بصوره المتعددة في نهاية الأمر الطراز المعماري الجديد من القصور العثمانية الذي ظلت النماذج الأصلية منه الشرقية والغربية – أي السلجوقية والأوروبية – متميّزة جلية حتى يومنا هذا .

كان الاتقان الصناعي اليدوي المطلق هو الغرض المسلَّم به للفن العثماني . ويبدو هذا الاتقان بوضوح في القرنين السابع عشر والثامن عشر على وجه الخصوص في المخطوطات اليدوية والرسوم المنمنمة وتجليد الكتب ورسومات المصاحف التي تمثِّل ذُرى رائعة للإبداع الفني الشرقي بوجهٍ عام وفيها تستمر حضارة وعقيدة الاسلام في ديمومة تسحر الزائرين الغربيين .

ديتريش ڤِلدونج

علم الآثار المصرية وآفاق التسعينات

مؤتمر علماء الآثار الدولي الرابع المنعقد في ميونيخ عام ١٩٨٥

لم ير علم الآثار المصرية ، أي علم مصر القديمة ، النور إلا مند ١٦٣ سنة . وفي عام ١٨٢٢ وُفق العلاّمة الفرنسي «چين فرانسوا شامپليون» في حل رموز الأحرف الهيروغلوفيه التي طواها النسيان مند ما يقرب من ١٥٠٠ عام وقدّم بذلك المفتاح لفهم التاريخ والحضارة والديانة المصريه القديمة وعقب ذلك بثلاثين سنه توطّدت دعائم علم الآثار المصريه في فرنسا وألمانيا كفرع جامعي . واليوم يتفرع للاهتمام بهذا العلم حوالي ٦٠٠ عالم بالجامعات والمتاحف ومعاهد الأبحاث في ثلاثين دولة من دول العالم . وتقوم ١٥٠ بعثة كل عام في مصر بالتنقيب عن الآثار والمساحة والتوثيق والترميم في حقل الأبحاث الأثريه

في عام ١٩٧٦ فقط انعقد لأول مره في القاهره مؤتمرٌ دولي لعلماء الآثار المصريه حضره حوالي ٣٠٠ عالم ، لكي يتبادلوا وجهات النظر في المشاكل والمشاريع المشتركه وانعقد مؤتمر علماء الآثار المصريه الدولي الرابع في ميونيخ في الأسبوع الأخير من شهر أغسطس (آب) عام ١٩٨٥ . وألقى ما يربو على سبعمائة مشترك ثلاثمائة محاضره علميه في سته أيام وناقشوا في عشرين مجموعه قضاياهم وتجاربهم . وقد ظهر بوضوح أكثر من الأعوام السابقة أن علم الآثار المصرية اليوم لم يعد فرعاً واحداً ، بل إنه يمثل حشداً من التخصصات الفرعية المختلفة ، يربط بينها جميعاً موضوع الدراسة المشترك والحقبة الزمنية والنطاق الجغرافي لأبحاثها ومع ذلك فإن علماء الآثار المصرية مصممون على ألاّ يُفرِّطوا في وحدة هذا الفرع .

وقد تركّز نشاط المؤتمر ، الذي انعقد تحت شعار «علم الآثار المصرية للتسعينات» ، على مستويين هما : أولوية البحث خلال الأعوام القادمة واستخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة ، وعلى وجه الخصوص المعالجة الالكترونية للمعلومات .

وشملت مناقشة الأولويات في بادىء الأمر إعداد وسائل تعليميه أساسيه ، لا سيما في مجال اللغة المصرية القديمة إذ يعتمد علم اللغة المصرية القديمة اليوم على قاموس للغة المصرية القديمة تم تأليفه منذ خمسين سنة ، وبالتالي فانه لا يأخذ في الاعتبار النصوص التي تفوق الحصر والتي إكْتُشِفَتْ ونُشِرَت على مدى نصف القرن الأخير هناك نقوش وأوراق بردى لا حصر لها مكدسة في المتاحف أو مدوّنة في المعابد والمقابر بعضها لم يتم نشرها حتى الآن . ولا بد أن تُدَوّن الرموزُ الهيروغلوفية التي تربو على الخمسة آلاف والتي تتألف منها النقوش .

ويُمثّل الكشف عن الآثار وتدوينها في سجلاّت وترميمها في مصر نفسها ، أي البحث الميداني ، أولويةً من نوع خاص . إن الوضع الحالي في مصر ، المتسم بنمو سكاني وبتوسع عمراني سريع – خاصةً في المناطق الآهلة بالسكان – وبزيادة في التصنيع ، يهدّد بصورةٍ لم نُعرف لها مثيلٌ ثروة النُصُب التذكارية العتيقه الموجودة في مصر . إذ هيّأت مصلحة الآثار المصريه برئاسه مديرها النشط الدكتور أحمد قـدْري في السنوات الأخيره الأسباب التنظيمية لمساهمة فعالة من جانب فرق من علماء الآثار المصريين والأجانب . فقد باشرت مصلحة الآثار المصرية في السنوات الأخيرة على نطاق واسع بترميم الآثار المعرضه للخطر ، وأولت المتاحف في مصر عناية خاصة . وأُنشِئت متاحفٌ اقليمية في كل أرجاء الدولة ، قلّلت من التركيز المألوف في الماضي لكل الأشياء الأثرية المكتشفة في متحف الآثار المصرية بالقاهرة وأعطت صورة جديدة للشعب حول ماضيه

وبجانب المتاحف الاقليمية العديدة من أسوان حتى الاسكندرية يقوم مشروع كبير لانشاء مَتْحَفَيْن جديدين أحدهما لمتحف بلاد النوبة في أسوان والثاني للمتحف القومي

للحضارة المصرية في القاهرة . وشُكِّلَت من أجل المشروعين هيئة دولية من المتخصصين بإشراف منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) والمجلس الدولي للمتاحف (الإيكوم) ، حيث تقوم هيئة الآثار المصرية حالياً بتطبيق توصياتها عند التصميم النهائي للمتحفين . ويتوجب على الجمعية الدولية لعلماء الآثار المصرية أن تقدّم نتائج أعمالها وخبراتها الى المنشآت التنظيمية والمشروعات الطويلة الأجل التي قام الجانب المصري بإعداد إطارها .

ولا يكون الاستخدام الفعّال للطاقة العلمية المتاحة ممكناً إلا إذا إستعان علمُ الآثار المصرية بالطرق والأساليب الحديثة التي قامت الفروع الأخرى بإنجازها . ولذلك فقد وجه المشتركون في المؤتمر إهتماماً خاصاً الى قسم الحاسبات الالكترونية الذي يُعنى بالتدوين والمعالجة الالكترونية لنصوص الآثار المصرية وقُدِّمَت عدة طرق لكتابة الهيروغليفية بواسطة الحاسبات الالكترونية وتم شرحها في التطبيق العملي . وتُستعَل المعالجة الالكترونية للمعلومات بدرجة متزايدة أيضاً في إعداد فهارس الكتب والمراجع ، وقد إستُخدمت فعلاً في عدة متاحف كجهاز للتقديم الآلي للمعلومات المتعلقة بالأشياء المعروضة .

ويكشف التعاون بين المتخصصين في حقبة ما قبل التاريخ وبين المتخصص في الأنثروبولوجية عن معلومات هامة بالنسبة الى حقبة ما قبل التاريخ في مصر والتي لم يُكتب عنها شيء ، ونفس الشيء يقال أيضاً عن البحث العلمي المتعلق بفن الخزف الذي قام بفحص كميات الخزف الهائلة الموجودة في مواقع الاكتشاف .

وكانت مشاركة أعضاء المؤتمر في مجموعة العمل الخاصة بتاريخ الفن كبيرةً الى درجة ملحوظة . وقد أبرز ذلك أهمية فن مصر القديمة كوسيلة إعلام قوية الدلالة ؛ ولفترة طويلة لم يكن الفن المصري يُستخدم إلا كتوضيح للمقالات التاريخية والتاريخية الدينية . ولغير المتخصص بالذات يقدِّم الفن المصري أكثر المداخل مباشرة الى الحضارة المصرية ويحتاج لهذا السبب الى أسس علمية متقنة بصفة خاصة .

ويشكل إعلام الجمهور بمهام وخطط علم الآثار المصرية جزءاً أساسيا من مؤتمر علماء الآثار المصرية الدولي الرابع . وقد نُظمت أربعة معارض خاصة بمناسبة هذا المؤتمر . فقد عُرضت بالمتحف الألماني لتاريخ الطب في إنجولستِت عيّنات من طب المصريين القدماء الذي يؤسس في بعضّ نواحيه المرحلة التمهيدية المباشرة للطب اليوناني وبالتالي للطب العربي .

وفي معرض ميونيخ تم فحص المومياء المصرية القديمة بأحدث الوسائل التكنولوجية . وقد أتاحت هذه الفحوص إعادة تكوين صورة عن الهيكل التوزيعي لمعدلات أعمار الشعب المصري القديم وعن نمط معيشته ، وكذلك معرفة الأعراض المرضية التي كانت تَعتَريه وطرق معالجتها ، وتكشف لنا عن ممارسات دينية مثيرة للاهتمام ، مثل إستبدال الأحشاء المنزوعة من بدن الميت بتماثيل صغيرة للآلهة مصنوعة من الشمع . كما عُرضت رسوم أصلية خاصة بالبعثات الاستكشافية التي قام بها العلاّمة كارل ريتشارد لبسيوس من عام ١٨٤٢ حتى عام ١٨٤٥ في مصر والسودان بتكليف من ملك بروسيا . وساهمت في إثراء معرض لبسيوس معروضات لصور فوتوغرافية إلتقطها رائد فن التصوير الفوتوغرافي ج . أ . لوربت ، الذي زار مصر من عام ١٨٥٨ حتى عام ١٨٦٠ وسجّل بلقطاته ذات القطع الكبير لآثار وفنون معمارية إسلامية وفرعونية شاهداً لا يُقدّر بثمن لأعمال فنية إندثرت اليوم . وقد حظى معرض «الاكتشافات» ، الذي عُرض فيه فنٌ مصريٌ أستُعيرت تُحفُهُ من مجموعات ألمانية خصوصية مختلفة قليلة الشهرة ، باهتمام خاص من جانب العلماء الذين وفدوا الى المؤتمر في ميونيخ ، وشهد إقبالاً كبيراً من الجمهور المهتم بمصر اهتماماً فائقاً . وأظهرت تماثيل صغيرة وأواني وأشكال برونزية وتمائم ذات نوعية فنية عالية ، البراعة الفذة للفنانين المصريين القدماء في تمثيلهم لعالم متآلف منسجم . ولا نستطيع وسيلة أخرى خلاف الفن أن تعبّر هكذا بصورة مباشرة عن أهمية مصر القديمة بالنسبة للانسان الحديث .

لقد كان الاهتمام الكبير الذي قوبلت به هذه المعارض بمثابة دعوة للمشتركين في مؤتمر علماء الآثار المصرية الدولي الرابع في أن يستحثوا قُدُماً إستكشافاتهم لحضارة مصر العتيقة بعزيمة وتفاؤل ، وبمثابة تنبيه للجهات المسئولة عن تمويل أبحاث علم الآثار المصرية لكي تفي بالتزاماتها نحو الحفاظ على هذا التراث ومساعدة مصلحة الآثار المصرية في أداء واجباتها الجليلة .

لقد أثبت هذا المؤتمر أنه يحق لنا أن نتفاءل بمستقبل علم الآثار المصرية .

ملاحظات حول المؤتمر السادس عشر للعلوم والدراسات التاريخية

أكثر من ألفي مؤرخ من تسعة وخمسين بلداً حضروا المؤتمر السادس عشر للعلوم والدراسات التاريخية الذي انعقد في مدينة شتوتجارت من ٢٥ الى ٣١ أغسطس (آب) ١٩٨٥ تحت إشراف رئيس جمهورية المانيا الاتحادية . وقد لقي هذا المؤتمر العالمي الهام عناية كبيرة من طرف المؤسسات العلمية الالمانية . كما أنه أبرز اهتمام علماء التاريخ المتزايد بالمسائل الكبيرة التي تشغل عصرنا

ومن الطبيعي أن يكون عدد المؤرخين الألمان هو الأكثر باعتبار أن بلدهم هو المضيّف . أما جمهورية المانيا الدمقراطية فقد أرسلت خمسين مؤرخاً وكان هناك سبعون من المجر وخمسة وسبعون من بولونيا وستون من رومانيا واثنان وسبعون من الاتحاد السوفياتي . ويمكن أن نقول بأن الحضور المكثف لمؤرخين من الشرق الأقصى وخاصة من الصين واليابان وكوريا الجنوبية هو من أهم ما تميز به هذا المؤتمر . غير أن المساهمة الأوروبية كانت كبيرة .

أحد المشاركين الألمان قال مازحاً بأن المؤتمر شبيه بمعرض ضخم يعرض فيه الباحثون سلعهم على الناس . وهذه الملاحظة صحيحة الى حد كبير ، إذ أن الدراسات والبحوث التي قدمت كانت حيّة وجديدة شكلاً ومضموناً . حتى المؤرخين المختصين في المسائل المتعلقة بالعصور القديمة أبدوا اهتماماً بالغاً بمسائل هذا العصر والعديد من المواضيع التي تطرقوا اليها متصلة اتصالاً مباشراً بما يحدث حالياً في العالم .

وقد تناولت البحوث مواضيع كثيرة تدور حول التاريخ البيزنطي وتاريخ البحار والثورة الفرنسية والحرب العالمية الثانية ، وتدور بالذات حول علم المقاييس وناقش المشتركون في المؤتمر جملة من المسائل الأخرى ، مثل علاقة المواطن بالادارة والصلة بين ثقافة النخبة وثقافة الشعب وبين الأشكال الديبلوماسية قديماً وحديثاً . بل أن البعض منهم مثل المؤرخ الفرنسي ايمانويل لورو لاديري Emmanuel le Roy Ladurie ذهب الى حد طرح مفهوم التسامح عبر مختلف العصور . وكانت ذكرى انتصار الحلفاء في عام ١٩٤٥ أحد المواضيع الرئيسية التي بحثها المؤتمر . وقد خُصِص يومٌ كامل لدراسات شارك في إعدادها أكثر من خمسمائة مشارك وتناولت مواضيع تتعلق بالمقاومة ضد الفاشية والنازية وبتاريخ اليابان إبان الحرب العالمية الثانية .

وبما أن شتوتجارت ليست موطن هيجل والمدينة التي قضى فيها شتاوفنبيرج Stauffenberg (الرأس المخطط لانقلاب ٢٠ يوليو/تموز ١٩٤٤ ضد هتلر) شبابه فحسب ، بل هي أيضاً عاصمة سيارة المرسيدس ، فقد قام عدد كبير من الحاضرين ببحث تاريخ السيارة منذ قرن وتأثيراتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .

ومن بين المواضيع الرئيسية الأخرى التي نوقشت في المؤتمر موضوع تاريخ الثقافة لدى الأقليات والمغتربين والمهاجرين وبالذات الهامشيين ، أي تلك المجموعات التي لم تتمكن من صنع تاريخها أو من البحث فيه وأريد لها العيش في عالم بارد وصامت . الى جانب ذلك خصص المؤتمر يومين لبحث موضوع علم التاريخ ولمناقشة ما يسمّى بالتاريخ السردي والتاريخ البنيوي . كما اهتم المؤتمر بدراسة أعمال ماكس ڤيبر Max Weber باعتبارها تمثل منهجية جديدة وتطوراً في الفكر التاريخي العالمي .

والذي ألفت الانتباه في هذا المؤتمر إنحسار الماركسية في الدراسات التاريخية بعد أن كانت مسيطرة سيطرة كبيرة حتى على المؤرخين الليبيراليين . والسبب هو أن الماركسية دخلت ذبولاً كبيراً في البلدان الشرقية كما أنها فقدت تأثيرها على المثقفين في البلدان العربية ولم تعد الطريقة الأمثل لدراسة شؤون المجتمعات ومسائل التاريخ .

وبالرغم من أن التراث العربي يزخر بالدراسات التاريخية العظيمة تشهد بذلك أعمال الطبري والمسعودي وابن خلدون وغيرهم فان المشاركة العربية كانت ضعيفة للغاية . ولم يتمكن المؤرخون الذين قدموا من تونس ومصر والعراق والمملكة المغربية من سد الفراغ . غير أن المؤتمر كان بالنسبة لهم هامّاً إذ أنه سمح لهم بأن يستفيدوا من الدراسات المقدمة ومن أن يطرحوا وجهات نظرهم في العديد من القضايا المتعلقة بحضارتهم وأيضاً في المسائل المتعلقة بعلم الآثار وبالفيلم كمصدر جديد من مصادر التاريخ .

ولا بد أخيراً من الاشارة الى الدور الفعال الذي قامت به رابطة المؤرخين الالمان في التنظيم وفي اقامة أنشطة ثقافية ورحلات علمية على هامش المؤتمر .

(حسيب جمحاني)

حول الملتقى الثالث والعشرين للمستشرقين الألمان

انعقد في مدينة ڤورتسبورج Wurzburg ما بين السادس عشر والعشرين من ستمبر (أيلول) الماضي المؤتمر الثالث والعشرون للمستشرقين الألمان. وفي هذا المؤتمر، الذي ينعقد مرة كل ثلاث سنوات في العادة، اتضح من جديد مدى الاهتمام العلمي الواسع الذي أصبح يولى للشرق الأدنى في حقل الدراسات الشرقية في العقود الأخيرة. وكما جرت العادة، فقد دُعِيَ ضيوفٌ أجانب، كما ألقيت محاضرات باللغتين الانجليزية والفرنسية، بينما كان اشتراك العلماء والباحثين العرب، مع الأسف، أقل بكثير مما كان عليه الحال في المؤتمرات السابقة.

وفي القسم الخاص «بالشرق الاسلامي»، وهو أقوى أقسام المؤتمر عموماً، قدّم العلماء أحدث نتائج أبحاثهم. وقد تعادلت في ذلك المواضيع المتعلقة بالعصر الكلاسيكي مع الأبحاث الخاصة بالقرنين التاسع عشر والعشرين. وكان أبرز الضيوف بدون شك رئيس وزراء ايران السابق، الدكتور مهدي بزرگان، الذي تحدث عن طريقة جديدة للترتيب الزمني للسور والآيات المكية والمدنية.

وقد جاءت الدراسات الدقيقة للمصادر المعروفة حتى الآن بنتائج مدهشة مفاجئة. إذ طرح أولريش هارمان (فرايبورج) في معرض دراسة سيرة العالم **أبي الحامد القدسي** (٨٨٨ هجرية/١٤٨٣ ميلادية) سؤالاً ساحراً فحواه: «أيهما أشد عنتاً على النفس: الحكم المستبد الجائر أم عطرسة زملاء الحرفة؟» وكشف ميشائيل كولر (هامبورج) النقاب عن مظاهر جديدة من التعاون بين الفاطميين والصليبيين: «المصل والقدس – ماذا توقعت مصر لنفسها من وعود من الحملة الصليبية الأولى؟» وتحدث ب. رادتكه (بازل) حول النقد الموجه الى المتصوفين، بينما تكلم إ. ماير (كولونيا) حول موضوع «العدالة عند ابن رشد».

وفي محاضرة ذكية بارعة عالج بيتر باخمن (غوتنجن) نصوصاً لابن عربي صيغت فيها شروح وتفاسير صوفية قرآنية في قوالب شعرية على جانب كبير من الروعة والجمال الفني، بينما أثبت أولريش مارتزولف (كولونيا) وشتيفان ليدر (فرانكفورت) في محاضرتين حقيقة انتعاش الأساليب النثرية القديمة في النتاج الأدبي العربي. وألقى باحثان أضواءً جديدةً على حقول مهملة من البحث، فتحدث هارالد موتسكي (هامبورج) حول الفتاوى كمصدر تاريخي (ايبهاورن) حول الأحزاب السياسية في مصر المعاصرة.

وخصصت محاضرتان لموضوع الاسلام في نيجيريا، فقدم جميل أبو النصر (بايرويت) شرحاً للنقاش الدائر حول تطبيق الشريعة في نيجيريا، بينما قدم شتيفان رايشموت تقريراً حول التعليم العربي الاسلامي في جنوب النقاع السلافية، وتحدث قمرون إقبال عن رحلة سرية الى البرازيل قام بها الموفد الديبلوماسي الفارسي مرزا أبو الحسن خان شيرازي عام ١٨٦٠. ولم يُحرم الأدب العربي الحديث من نصيبه أيضاً، فقد قدم فولف – ديتر ليكه (بيروت) الشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤٠ – ١٩٨٣)، الذي يكاد يكون مجهولاً في ألمانيا وتحدث د. ناجي نجيب عن موضوع «فقد الأب» في الرواية المصرية المعاصرة.

والخلاصة: فان الاستشراق الالماني أخذ يغادر برجه العاجي، بخطى وئيدة، ولكن بكل تأكيد.

شتيفان ڤيلد (بون)

اهتمام الدولة والمجتمع بقضايا الشرق الاوسط المعاصرة من جهة وللموقع المتميز الذي وصل اليه المعهد في الاوساط العلمية والسياسية من جهة أخرى

بعد هذه التغييرات اتسع نشاط المعهد في مجالات البحث والتوثيق والاعلام بصورة ملحوظة واتسعت شبكة علاقاته بمؤسسات الأبحاث في الداخل والخارج وازدادت أعداد منشوراته وتحسنت نوعية النتاج العلمي وتطورت مجلته **«أوريينت» ORIENT** من حيث النوعية والحجم لتصبح بحق المجلة الرئيسية المتخصصة في المانيا ولتستقطب أبحاث كبار العلماء، ولتكتسب بذلك سمعة طيبة على المستوى العلمي

هذه التطورات لا تعني تغيراً في الأهداف السياسية للمعهد أو في منطقة اختصاصه وإنما تحسناً في الأداء. منطقة الاختصاص هي منطقة الشرق الادنى والاوسط التي تشمل جميع الدول الأعضاء في جامعة الدول العربية وفلسطين/اسرائيل وقبرص وتركيا وايران وباكستان وأفغانستان. اما الأهداف الاساسية فقد تم تثبيتها مجدداً في دستور «موسسة الشرق الالمانية» الجديد الذي أقرته حكومة هامبورغ بتاريخ ٥/فبراير (شباط)/١٩٧٦ والذي تنص مادته الثانية على ما يلي

«هدف المؤسسة هو تطوير وتعميق العلاقات بين جمهورية المانيا الاتحادية ودول وشعوب الشرق الادنى والأوسط في مجالات العلوم والاقتصاد والثقافة والسياسة. لتحقيق هذا الهدف ترعى المؤسسة معهداً للأبحاث يتخصص بدراسة القضايا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للشرق الحديث

في إطار أحكام هذاالدستور توسع مجلس ادارة المعهد الى سبع شخصيات ومجلس امنائه الى ثماني عشرة شخصية تضم شخصيات بارزة من أهل العلم والاقتصاد والسياسة

أما بالنسبة للاولويات فقد بقيت المواضيع الاقتصادية تتصدر اهتمام المعهد. وكان هذا الاهتمام في الفترة ١٩٧٢ - ١٩٨٥ ينصب على تحليل الانظمة الاقتصادية القائمة وتصورات السياسة الاقتصادية وكيفية تطبيقها في الواقع العملي والجوانب الايجابية والسلبية في هذه النظريات والتطبيقات وكذلك على معالجة المشاكل الاقتصادية الراهنة، سواء اكان ذلك على مستوى القطاعات او الاقطار المنفردة أو مجموعة معينة من البلدان أو المنطقة كلها وعلاقاتها الاقتصادية بمناطق العالم الأخرى. من الدراسات الاقتصاديه التي تتعلق بقطر واحد نذكر على سبيل المثال كتاب عزيز القزاز عن «تطور الاقتصاد العراقي - ستراتيجية النمو في النفس» الذي صدر عام ١٩٨١ وكتاب توماس كوشيوفسكي عن «العربية السعودية - قوة نفطية وبلد نامي» (١٩٨٣) وكتاب منير الدين احمد وكورت اسمر عن «جمهورية السودان - الدولة والسياسة والاقتصاد» (١٩٨٠) وكتاب فولفغانغ - بيتر تسينغل عن «باكستان في عقدها الرابع» (١٩٨٤). اما بالنسبة للدراسات القطاعية فيمكن الاشارة على سبيل المثال الى الدراسة التي أصدرها المعهد عام ١٩٧٦ عن «قطاع النفط ومشاكله في بلدان المشرق العربي وايران» وكتاب هانز يورغن فيليب عن «التحديث الزراعي في العربية السعودية في القرن العشرين» (١٩٨٤) ودراسة عزيز القزاز وأنطون علي من «قطاع المصارف في المنطقة هيكله، اهدافه وأهميته الاقليمية» (١٩٨٥). ومن الدراسات التي تتعلق بعموم المنطقة نذكر كتاب عزيز القزاز عن مساعدات التنمية العربية للعالم الثالث ومؤسساتها الذي صدر عام ١٩٧٧ وكتاب «مشاكل التنمية في البلدان العربية المصدرة للنفط» الذي أصدره المعهد في ١٩٧٧ أيضاً. اما الأبحاث التي أجراها المعهد عن العلاقات الاقتصادية بين المنطقة (وخاصة الاقطار العربية وتركيا وايران) من جهة وأوروبا والمانيا واليابان من جهة ثانية فقد نشرت غالباً في المجلات العلمية المتخصصة وفي كتب مجمعة تشمل مواضيع ومناطق أخرى. هذا وتشمل اهتمامات المعهد أيضاً علاقة الاسلام بالاقتصاد من الناحية النظرية والتطبيقية. فقد كتب عزيز القزاز عن المصارف الاسلامية في المنطقة العربية وعن أسلمة النظام المصرفي في باكستان

ومن الجدير بالذكر أن علاقات التعاون بين المعهد ومعاهد الأبحاث الاقتصادية في المانيا قد توسعت في الآونة الاخيرة، لا سيما بعد افتتاح أقسام متخصصة بالشرق الاوسط في بعض الجامعات مثل جامعة برلين الحرة (ديتر وايس) وجامعة إرلانغن في نورنبرغ وجامعة الرور في بوخوم (فولكر نينهاوس)

كان في الميدان السياسي الذي ازدادت أهميته في الفترة الثانية فقد قدم المعهد عدداً متزايداً من الدراسات المتعلقة بالسياسات الداخلية والخارجية لدول المنطقة وبتطور علاقات القوى الدولية بهذه الدول، وكذلك عن التيارات الايديولوجية والفكرية في المنطقة. وكان الاهتمام في السياسة الداخلية يتركز على القضايا الأساسية كتلك التي عولجت مثلاً في كتاب غيرهارد وايبر عن **«العسكر والتطور في تركيا للفترة ١٩٤٥ - ١٩٧٣»** الذي أصدره المعهد عام ١٩٧٨، وكتاب ميشائيل ولفرون عن «السياسة في اسرائيل» (١٩٨٣)، وكتاب أحمد ايفين عن «تركيا الحديثة - الاستمرار والتغير» (١٩٨٤)، وكتاب إكهارت ارنبرغ عن «التسليح والاقتصاد في منطقة الخليج» (١٩٧٨). وقد عولجت التطورات الداخلية في كل أقطار المنطقة تقريباً في مقالات متخصصة أو في دراسات تشمل ميادين اخرى. وفي السنوات الاخيرة ازداد الاهتمام بالدور السياسي للاسلام والحركات الاسلامية، حيث قدم المعهد أبحاثاً عن هذه الحركات والتطورات في بعض الأقطار العربية مثل مصر وسوريا والسعودية وتونس وفي تركيا وايران وباكستان وافغانستان. من المنشورات المهمة في هذا المجال نشير الى كتاب خالد دوران عن «الدور السياسي للاسلام في الشرق الاوسط (١٩٧٩) وكتابه الثاني عن «الاحياء الاسلامي وسياسة التنمية» (١٩٨٣) وكتاب فرنر انده و أودو شتاينباخ عن «الاسلام في الوقت الحاضر - تطوره وانتشاره، الدولة، السياسة، القانون، الثقافة والدين» (١٩٨٤) وكتاب كارل هاينريش غوبل عن «الأفكار الحديثة للشيعة في السياسة والدولة» (١٩٨٤)

اما في حقل السياسة الخارجية فقد اهتم المعهد كثيرا بدراسة العلاقات بين اقطار المنطقة نظرا لأهميتها في تخفيف حدة التوتر وحل النزاعات الاقليمية وتقليل اخطار اصطدام العملاقين في المنطقة. لذلك اصدر المعهد أبحاثاً عن مشاريع التقارب والوحدة بين اقطار المنطقة، كما بحث في النزاعات القائمة وتأثيراتها مثل قضية فلسطين ومشكلة الشرق الاوسط، والحرب العراقية الايرانية، والصراع على منطقة الخليج، ودور مجلس التعاون الخليجي في تدعيم الاستقرار، والنزاع في منطقة القرن الافريقي، ومشكلة الصحراء العربية. وكذلك اهتم المعهد بدراسة سياسة المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي اتجاه المنطقة وكان دائماً يؤكد على ضرورة قيام المجموعة الاوربية بدور ايجابي لحل النزاعات الاساسيه في المنطقة. في هذا الصدد نشير فقط الى دور المعهد في الحوار العربي الاوربي والى كتاب كارل كايزر و أودو شتاينباخ عن «العلاقات العربية الالمانية - العوامل المؤثرة فيها ومشاكل وجهة جديدة» (١٩٨١)، والى كتاب السيدة اورزل علاوي عن «النزاع في الصحراء العربية وتأثيراته الاقليمية» (١٩٨٢)، والى دراسة هانز بيتر ماتس عن «سياسة ليبيا الخارجية» (١٩٨٥)

أما في الميدان الثالث لنشاط المعهد فيتمثل في دراسة التحولات الاجتماعية والثقافية في بلدان المنطقة، حيث أصدر المعهد عددا من البحوث المتعلقة بالتحول الاجتماعي والعوامل المقررة له وبتطور انظمة التربية والتعليم ومؤسسات التعلم المهني والتدريب المهني. هنا نشير فقط الى الدراسة التي أجراها المعهد عن التطور الاقتصادي الاجتماعي وتأثيره على النظام القانوني في العربية السعودية والى الأبحاث التي قام بها عزيز القزاز عن أنظمة التعليم المهني والتدريب المهني في الأقطار العربية والتي نشر بعضها في مجلة «أوريينت»

في كل الميادين الثلاثة المذكورة أعلاه ازداد تعاون المعهد مع بعض الجامعات والمعاهد ومراكز الابحاث المتخصصة الموجودة في عواصم بلدان المنطقة، نذكر منها مركز الدراسات السياسية والستراتيجية/الأهرام في القاهرة ومركز الدراسات الستراتيجية في عمان/الأردن والجمعية الملكية العلمية في عمان/الأردن ومركز دراسات الخليج العربي في البصرة/العراق ومعهد السياسة الخارجية في أنقرة وجامعة قار يونس في بنغازي/ليبيا

اما فيما يتعلق بآفاق تطور المعهد في المستقبل المنظور فهناك عوامل عديدة تبعث على التفاؤل منها ازدياد قدرات أعضاء المعهد العلمية وازدياد أهمية منطقة الشرق الادنى والأوسط في السياسة الدولية وفي الاقتصاد العالمي وفي الحوار بين ثقافات العالم، وتخلص المانيا تدريجياً من العقد التاريخية واتجاهها نحو بلورة سياسة شرق أوسطية جديدة وشاملة

ستيفان جرون

ملاحظات حول رسوم پاول كلي

ليس في الأدب وحده وقع التعبير عن تلك الخبرة المشوبة بالقلق والخوف والتي أحس بها البعض خلال القرن التاسع عشر عندما كان التداول طاغيا على النفوس بسبب التطور الصناعي والتقني. فالرسم هو أيضا كان حاضراً. وقد شارك في التعبير عن ذلك الشعور الذي كان اكثر حدة في أوساط الفنانين والمبدعين بصفة خاصة. ويعتبر پاول كلي واحدا من اكبر الرسامين الرياديين في هذا المجال. وكان وعيه بخطر العلم على حياة البشرية مبكراً. ولهذا السبب جاءت جلّ اعماله عاكسة لهذه الخبرة الكبيرة التي انعكست في ما بعد باكثر حدة في اعمال السرياليين والوجوديين وأيضا في روايات وأشعار ما سمي بالجيل الضائع في امريكا. ويمكن أن نقول أن عدداً كبيرا من الرسامين التجريديين الذين ظهروا فيما بعد استفادوا من اعمال پاول كلي وكانت اعماله منطلقاً لهم للبحث عن ابعاد أخرى لرسومهم ولوحاتهم. ان كلي يذهب بعيداً في الكشف عن المجهول والخفي والغامض. وهو يرى ان الفن اداة للبحث عن البعد الاخر وللولوج الى العالم البدائي والمثالي والقديم. فالعالم المرئي والمحسوس ليس العالم الوحيد. انه يكاد يكون طبقة خشنة وغليظة تغطي عوالم اخرى سرية ومجهولة، كبيرة وصغيرة، رائعة ومخيفة في نفس الوقت. غير ان پاول كلي حاول دائما أن يقوم في رسومه (بتقديد الرسم بالعلم) ما لم يقم به في لوحاته اي الربط بين العالم المحسوس والمرئي وبين العالم الخفي والغامض. وهو يحاول أيضاً ان يجعلهما يتحاوران وذلك من خلال طريقة تعتمد الصرامة العلمية والشكلانية التجريدية. كان يبتكر أشكالاً ودوائر ومساحات وخطوطاً وهمية، أي عالما متكاملا يعود بنا الى الجذور الأسطورية والخرافية للكون.

عُرضت لأول مرة رسوم پاول كلي في معرض اقيمت في برلين وموسيع وبرلين خلال خريف ١٩٨٥

واحد من هذه الرسوم يحمل عنوان رسم ويبدو واضحاً أن الرسم كان أكبر كلي وعنصره الأساسي وملاذه حين يبحث ويحلم ويشاهد. تحت الخط الذي يمتد دون ملل ليس هناك لا شكل ولا دلالة. وتحتوي الأعمال المعروضة على ٤٩٠٠ رسم كان كلي يحتفظ بها لنفسه. ولهذا السبب لم يكتشفها الناس الا عقب وفاته.

ان المعرض الاخير لهذه الرسوم كشف لنا عن «كلي» آخر يكاد يكون مجهولا الى حد اليوم. وكما هو معلوم فانه خلال الخمس وعشرين سنة الأخيرة اصبح «پاول كلي» اكثر شهرة وازدادت أهميته قوة وتأثيراً. وقبل ذلك كان يبدو للناس شبيها بمتصوف منزوٍ في ركنه بعيداً عن صخب العالم أو بساحر غامض يتيه في الألوان والخطوط. أما الآن فقد تبينت لنا جميعاً صورة «كلي» المناضل المتحمس لطلائعية الفن والفنان الواعي بمعضلات العصر الحديث وبالاحداث الصغيرة والكبيرة التي كان يشهدها العالم في الفترة التي عاش فيها.

ان الرسوم المعروضة تعكس تلقائية «كلي» وأيضاً تلك اللحظات الدافئة والحميمة التي كانت تمر مثل البرق في حياته. وكلها تعود الى فترة اقامته في Bauhaus. كان كلي فناناً كبيراً ملماً تماماً بنفسه حين ناداه فالتر غروبيوس Walter Gropius لكي يدرس في ال Bauhaus. وكان كلي أيضاً متوافقاً مع اهداف وافكار ال Bauhaus. ولكنه وجد صعوبة في التوفيق بين الفنان والاستاذ. وما اثار انتباهه في تلك الفترة هو محاولة التوفيق بين العلوم – الرياضيات بصفة خاصة – وبين الأحاسيس والانفعالات. ولم يكن ذلك صعبا بالنسبة له وهو المعجب والمفتون بالموسيقى الكلاسيكية. ولهذا كانت الكثير من رسومه تذكّرنا بيوهان سيبستيان باخ Johann S Bach وخاصة برائعته Kunst der Fuge وأيضاً ببعض التجارب المساحية (قياس السطوح). وقد طبع كلي ال Bauhaus بطابع معين كما أن ال Bauhaus كان له تأثير كبير على كلي. ولهذا يمكن ان نقول بأن فترة اقامته هناك كانت من اغنى فترات حياته الفنية. ذلك أن ال Bauhaus كان قد لعب دورا كبيرا في تنشيط الحياة الفنية وفي إعطاء الخلق الفني حياة جديدة.

ملاحظة : ال Bauhaus معهد للبحوث المعمارية والفنية والصناعات التقليدية. وقد أسسه والتر غروبيوس سنة ١٩١٩ في فايمار Weimar ثم نقله الى دساو Dessau سنة ١٩٢٥. وفي سنة ١٩٣٣ تم إغلاقه. وفي سنة ١٩٣٧ بعث من جديد في مدينة شيكاغو الأمريكية. إن هدفه هو الوحدة بين الفن والعلوم والتقنية. وأهم الأساتذة الذين قاموا بالتدريس في هذا المعهد اضافة الى پاول كليه، الرسام ليونال فايننغر L Feininger وواسيلي كانديسكي Wassily Kandinsky والمعماري الكبير ميس فان دير روهي Mies van der Rohe

باول كلي حجل ، ١٩٣٣

محراث حربي ، ١٩٣٣

الأحداث الثقافية في ألمانيا

جوائز أدبية

١) قدمت أكاديمية اللغة والأدب في دارمشتادت جائزتها السنوية هذا العام الى الكاتب المسرحي هاينر مولر وهذه الجائزة المسماة «جورج بوخنر» هي أهم جائزة أدبية في جمهورية ألمانيا الاتحادية هاينر مولر من مواطني جمهورية ألمانيا الديمقراطية ويبلغ من العمر ٥٦ سنة . وقد منح الجائزة تقديراً لأعماله المسرحية ولنشاطه كمخرج للمسرح ، هذا النشاط الذي هو أيضاً «محاولة يتصدى بها للجمود السائد في عصرنا»

٢) حاز الكاتب الروائي زيجفريد لنس على جائزة توماس مان من مدينة هامبورج وكانت هامبورج قد شرعت بهذه الجائزة بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد توماس مان عام ١٩٧٥ ثم أصبحت هذه الجائزة تمنح كل ثلاث سنوات الى كاتب «يشع من بين ثنايا أعماله الروح الانسانية التي تتسم بها كتابات توماس مان» قدمت الجائزة للمرة الاولى الى الناقد الادبي بيتر دي مندلسون مؤرخ حياة توماس مان ، ثم الى الكاتب أوفه يونسون (١٩٧٨) وبعدها الى الصحفي والمؤرخ يواخيم فست (١٩٨١)

٣) أهدت مدينة كولونيا جائزتها الادبية هذا العام الى الشاعر الاديب هانس ماجنوس إنسنسبرجر وانسنسبرجر البالغ من العمر ٥٥ سنة من رواد الأدب الألماني ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عالج في العديد من أعماله قضايا العالم الثالث بدأ انسنسبرجر هذا العام في اصدار سلسلة جديدة بعنوان «المكتبة الأخرى» تقدم في اطارها الادباء والكتاب الاجانب الى القارىء الالماني (انظر باب «كتب جديدة حول العالم العربي»)

وقد عرضت «المكتبة الأخرى» في اصدار كتاب لفت الأنظار في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب ، وهو مجلد بعنوان «علامات مدببة في الشعر» - أشعار من جميع العصور والازمنة والبلاد ، كتاب مطالعة لكل يوم ولألف ليلة وليلة

جائزة للأدب الافريقي

خصصت اذاعة صوت ألمانيا جائزة للادب الافريقي حصل عليها لاول مره هذا العام الكاتب النيجيري أوكي كالو ورميله من السودان لطيف مهدي والجائزة مخصصة للدول الافريقية جنوب الصحراء الكبرى هذا وقد كانت رواية «النهر بين» للكاتب الكيني جوجي وا تيونج على رأس قائمة أفضل الأعمال الأدبية وأكثرها رواجاً المقدمة من إذاعة جنوب غرب ألمانيا في شهر أبريل الماضي ، ويشترك في وضع تلك القائمة ٢٥ ناقداً أدبياً .

جائزة الأخوين شول ليورجن هابرماس

أهدت دور النشر والمكتبات في بافاريا جائزتها المقدمة بالاشتراك مع مدينة ميونيخ الى الفيلسوف يورجن هابرماس رائد علم الاجتماع المعاصر في ألمانيا وتمنح الجائزة سنوياً الى كتاب «يعبر عن فكر مستقل ويساهم في تشجيع الحرية الفردية والشجاعة الأدبية والفكرية والفنية ، معطياً بذلك دفعات مهمة للوعي المعاصر في الإحساس بالمسؤولية »

حصل هابرماس على الجائزة تقديرا لكتابه الصادر هذا العام بعنوان «الاضطراب الجديد» (دار زوركامب للنشر) وهابرماس هو السادس في صف الشخصيات التي حازت على الجائزة حتى اليوم ، حصل عليها من قبل كل من رولف هوخهوت ، وراينر كونتسه ، وفرنس فيمان ، وفالتر ديركس وأنيا روسموس - فسخر

مغامرات في اللغة الألمانية

جائزة «ادلبرت فون شاميسو» الادبية هي الأولى من نوعها في ألمانيا الاتحادية ، وهي مخصصة «لاعمال كتاب لغتهم الأم ليست الالمانية» وإن كانوا يكتبون بها والاسم الذي تحمله دلالة رمزية واضحة ، فصاحبه - شارل ادليد دي شاميسو - كان هو الآخر رحالة متحولا بين عالمين مختلفين مثله مثل ارار اورين ، ورفيق شامي فقد هجر وطنه فرنسا واستقر في ألمانيا ولم يتعلم الالمانية الا في سن الرابعة عشرة ونشر أهم أعماله الأدبية والشعرية بهذه اللغة الغريبة عليه بعد ان غيّر اسمه الى ادلبرت فون شاميسو

ولد ارار اورين باسطنبول في سنة ١٩٣٩ وغادرها الى ألمانيا الاتحادية في عام ١٩٧١ حيث انخرط في صفوف العمال الأتراك ويعيش أورين الآن ككاتب متفرغ في برلين الغربية يمثل أورين أدب العمال الأجانب الصادر باللغة الالمانية ، واهتمامه مركز على قضية التعايش بين الأجانب والألمان . ومسرح الاحداث في رواياته واشعاره حي كرويتسبرج في برلين الغربية ، وغالبية سكانه من المهجرين الاتراك الذين نزحوا خلال العشرين سنة الماضية قادمين من قرى تركية ومدنها وليس في نيتهم إلا أن يقضوا سنوات قليلة في هذا العالم الغريب عليهم ، ومرور السنوات تحول بروحهم المؤقت الى إقامة مستديمة وهذه الاقامة المستديمة - غير المقصودة - هي الموضوع الرئيسي في طوبوغرافية أورين الشعرية

اما رفيق شامي فهو من مواليد عام ١٩٤٦ بدمشق وينتمي الى أسرة من الحرفيين بدأ رفيق يهتم بالكتابة في وقت مبكر بتشجيع من والديه ونشر محاولاته القصصية الاولى في مجلة المدرسة ثم في الصحف العادية شرع مع صديق له من دمشق أيضاً في تحرير مجلة حائطية باسم «المنطلق» ، وظهرت له قصتان في عام ١٩٦٥ ، الأولى بعنوان «النصلة» والثانية هي « الوردة الحمراء»

حاول رفيق مبكراً أن يوفق بين الأسلوب الوصفي الواقعي القادم من الغرب وبين انعكاسات الواقع الشرقي الذي يعيشه يومياً فهو يرى أن ذلك الأسلوب الوصفي الملتزم بالواقع عاجز عن التعبير عن هذا الواقع ذاته

الحاكي رفيق الشامي

بتعقداته ، فلا يقتصر الواقع على الادراك الحسي التجريبي فقط وإنما يشمل أيضاً أحلامنا وتصوراتنا ورغباتنا . فأصبحت الخرافة أو الأسطورة هي النوع الأدبي المفضل الى نفسه ، يحاول أن يتقرب به الى وجدان القارىء الألماني

القضية الأساسية في أعمال رفيق شامي هي قضية الغريب اللامنتمي ، كما أن مصير الأقليات شاغله الأدبي ، ففي كل قصصه تتوضح خبرة الانتماء الى الأقلية ، يعبر عنها بأساليب الضعفاء في السيطرة على قدرهم : التهكم والسخرية ، وذلك الحس المرهف الذي يتميز به الغريب والذي يساعده على المقاومة في مجتمع قاس .

إن جائزة «أدلبرت فون شاميسو» هي أول «محاولة من نوعها للاعتراف بوضع اجتماعي قائم قد غير الكثير من ثقافة ألمانيا الاتحادية وأنماط الحياة فيها خلال العشرين سنة الماضية . نعني بذلك وجود ملايين الأجانب بين صفوف الشعب الألماني ، على رأسهم العمال المهجرين من جنوب أوربا وتركيا والبلاد العربية . تغيرت صورة الدولة الوطنية المتجانسة وتغير معها الأدب من خلال «أدب قادم من الخارج» يقدم لنا رؤية مغايرة ومختلفة عن تلك التي نمتلكها حول أنفسنا ويفتتح لنا آفاقاً جديدة نتفهم بها ما استعصى علينا فهمه الى الآن . اضافة الى ذلك يتيح لنا هذا النوع من الأدب فرصة أن نبني جسوراً بين القارات والثقافات تحملنا الى ضفاف أراضٍ أدبية لم تُكتشف بعد

عندما سئل رفيق شامي عما اذا كانت أعماله هي تعبير عن «إستطيقا فن البقاء على الحياة» أجاب بقوله : « – بالطبع ، فالبلاد العربية هي أرض مجهولة هنا ، وسائل الاعلام مليئة بالأخبار السياسية ، أما جوهرنا الحضاري – ذلك الجزء المكمل لذاتي والمرتبط بها : فهو مغلف بصمت كثيف»

ليس «أدب العمال الأجانب هو ما يعنينا ، شغلنا الشاغل هو الوطن الذي هجرناه ، نعرّف به كي يسهل التقارب بيننا »

كتب جديدة حول العالم العربي

بسام طيبي :
الاسلام ومشكلة الاستيعاب الحضاري للتغير الاجتماعي
٣٥٠ صفحة ، دار النشر زور كامب Suhrkamp
فرانكفورت / مايو ١٩٨٥ .

دريس بن محمد الشرحادي :
حياة كلها تقلبات
دونه وترجمه الى الانجليزية بول باولز Paul Bowles
الترجمة الالمانية : آن روت شتراوس Anne Ruth Strauss
سلسلة «المكتبة الأخرى»
من إصدار هانس ماجنوس إنسنسبرجر
دار النشر جرينو Greno
نوردلنجن ١٩٨٥

عبده عبود :
الرواية الألمانية في العالم العربي
مجموعة «تحليلات ووثائق»
كتب في الأدب الحديث
المجلد ١٨ ، ٣٠٣ صفحات
دار النشر بيتر لانج Peter Lang
فرانكفورت / مايو ١٩٨٤

«المكتبة الشرقية»
تعيد دار النشر بيك C H Beck في ميونيخ إصدار سلسلتها بعنوان «المكتبة الشرقية» إبتداءاً من خريف ١٩٨٥ .

تسعى هذه المجموعة الى تقديم أعمال نادرة من الانتاج الأدبي لشعوب آسيا من الشرق الأقصى الى الشرق الأوسط وشمال إفريقيا .

وتبدأ المجموعة بكتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ ، يتبعه «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ ثم «أحجار النساء» لانة القيم الجورية .

كتب مصورة

١ - مصر
النص من إعداد إريكا ڤونشه Erika Wunsche
والصور ميخائيل شفيربرجر Michael Schwerberger
دار النشر بروكمان Bruckmann-Verlag
ميونيخ ١٩٨٥

من روائع الطرق في تركيا
النص من إعداد مارتين أموده Martin Amode
والصور لفرنر نويمايستر Werner Neumeister
دار النشر زوددويتشر Suddeutscher-Verlag

أنّو ڤيلمز / إردموته هِللر
البــــدو .
١٠٤ صفحات
دار النشر پاول ليست Paul List
ميونيخ ١٩٨٥

صورة غلاف كتاب «البدو»

١

مـجــلات

مجلة التبادل الثقافي
العالم الاسلامي بين التراث والتقدم .

الجزء الأول

السنة الخامسة والثلاثون ١٩٨٥

الفصل الثالث

يصدرها معهد العلاقات الخارجية في شتوتغارت .

مجموعة وثائق عن «نقاش توسحن السادس حول قضايا التنمية» ، عُقد في ١٧ و١٨ مايو ١٩٨٥ .

تتضمن المحاضرات التاليه

هانس كونغ «المسيحيه والإسلام»

حمدي عزام «الاسلام بين العقيده والتصوف»

ماتياس شرام «العلوم الطبيعية في الاسلام وتاثيرها على الحضاره العربيه»

فولف ديتريش فيشر «لقاءات مع أدب الشعوب الاسلامية في أوروبا»

هنّا إردمان «ملاحظات حول جوهر الفن الإسلامي»

فريتس شتاب «إسهام الاستشراق الألماني في تفهم الاسلام»

مجلة التبادل الثقافي
السنة الخامسه والثلاثون ١٩٨٥

الفصل الأول

«أن الغربه لي داخلي»

تجربة الهجرة وصورة المانيا في الأدب التركي المعاصر .

يصدرها جونتر ف . لورنتس ويوكسل پازركايا

نصوص مختارة وصور من رسم فنانين أتراك مقيمين في جمهورية المانيا الاتحادية

* * *

مركز علمي جديد للدراسات التركية ببـون

تم في ١١ أكتوبر ١٩٨٥ إفتتاح مركز جديد للدراسات التركيه برئاسه الدكتور فاروق سن بالمركز العلمي بمدينه بون - المانيا الاتحادية وتجدر الاشارة بأن تكاليف تأسيس هذا المركز قد تولتها الرابطة العلميه الالمانيه

والهدف الرئيسي للمركز هو إمداد المهتمين في المانيا الاتحادية بمعلومات وافية عن المجتمع التركي وثقافته وتاريخه لتسهم من خلال ذلك وعن طريق تكثيف التعاون بين البلدين في تحسين العلاقات الالمانية - التركية

هذا وقد حُدّدت مشاريع عمل مختلفة يمكن تفصيلها كالآتي

١ - تكثيف العلاقات العلمية بين المانيا وتركيا عن طريق البحث العلمي المشترك

٢ - تنظيم وتنفيذ مشاريع البحوث المشتركة مثل المحاضرات والمؤتمرات واتصالات الاخصائيين من البلدين .

٣ - تنظيم وتشجيع التعاون مع الالمان المتخصصين في شؤون تركيا

٤ - تأسيس مركز للمعلومات يتولى تبويب النتائج البحثية العلمية وتسهيل الاصدارات واضافة الى ذلك تقديم معلومات عن التطورات الاجتماعية والثقافية بتركيا .

ولتأسيس المركز أهمية عظمى ترجع الى أن هناك ١٫٤ مليون مواطن تركي أو ٢٫٥ بالمئة من جملة السكان الالمان يعيشون حالياً في المانيا الاتحادية وهؤلاء الأتراك تحولوا ومنذ هجرتهم الى المانيا في غضون الخمسة وعشرين سنة الماضية من عمال مؤقتين الى مقيمين مستديمين ويشكل ذلك بالطبع مشاكل اجتماعية وسياسية طويلة المدى للبلدين - المانيا وتركيا - لا يمكن التغلب عليها الا بتكثيف الجهود المشتركة

تحية الى السيد هانس كالا وزوجته السيدة سيغريد

كان ذلك في ربيع ١٩٨١ حين تعرفنا على السيد هانس كالا وزوجته السيدة سيغريد
كنا في المركز الثقافي الدولي بالحمامات حيث عقدت ندوة خاصة بالشعر التونسي الجديد وكان هناك أجنبيان – رجل وامرأة – يتابعان باهتمام شديد من البداية الى النهاية المناقشات والمحاضرات . كما أنهما حضرا الأمسيات الشعرية التي أقيمت خلال تلك المناسبة وفي البداية اعتقدنا أنهما مجرد سائحان فضوليان ولكن الاستاذ رشاد الحمزاوي مدير المركز أعلمنا في آخر الندوة بصفتهما الحقيقية

وطول السنين الخمس الأخيرة التي أمضاها السيد «كالا» سفيراً لبلاده – ألمانيا الاتحادية – في تونس ، حرصت زوجته السيدة سيغريد على اقامة عدة جلسات فكرية وأدبية في بيتها حضرتها عدة شخصيات أدبية تونسية من أمثال الكاتب الكبير الأستاذ محمود المسعدي والأستاذ عبد العزيز قاسم والدكتور الحبيب الجنحاني والقاص الراحل البشير خريف وعدد كبير من الشعراء والأدباء الشبان كما حضرها أيضاً الروائي السوداني الكبير الطيب صالح والشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو والشاعر المصري عبد المعطي حجازي وأيضاً أدونيس وسلمى الخضراء الجيوسي وكمال ابو ديب وحليم بركات وغيرهم من الأدباء والمثقفين العرب . وطوال هذه المدة أيضاً نادراً ما تخلف السيد «كالا» وزوجته السيدة سيغريد عن حضور ندوة ثقافية أو فكرية عقدت في تونس كما أنهما كانا يزوران باستمرار المدينة التاريخية الشهيرة . القيروان وكانا شديدي الانبهار بآثارها وباصالتها وقد قدم السيد «كالا» منحة خاصة لفرقتها المسرحية ، كما أنه وقبل أيام من إحالته الى التقاعد – أغسطس ٨٥ – أمضى قراراً يقضي بأن تعمل مؤسسات ألمانية مختصة بالعمل على صيانة الوثائق الخاصة بجامع عقبة نافع

وقد عاش السيد «كالا» وزوجته السيدة سيغريد احدى عشر سنة في مناطق مختلفة من العالم العربي . بغداد (١٩٥٨ – ١٩٦١) ، الخرطوم (١٩٧٧ – ١٩٨٠) ، وتونس (١٩٨٠ – ١٩٨٥) . كما أمضيا ثماني سنوات في الهند والباكستان . وهذا ما أكسبهما خبرة كبيرة في شؤون العالم العربي وحفّز حماسهما للغة والثقافة العربية وأيضاً لدراسة التاريخ العربي – الاسلامي والتقاليد والعادات وقبل ذلك درس السيد «كالا» وزوجته السيدة «سيغريد» اللغة العربية في جامعة بون .

والسيد «كالا» وزوجته السيدة «سيغريد» هما ابنا مستشرقين كبيرين السيد بول كالا (١٨٧٥ – ١٩٦٤) الذي كان يدرس في جامعة بون

السيد كالا بصحبة زوجته السيدة سيغـ

والسيد «هنريك صامويل نيبرغ» (١٨٨٩ – ١٩٧٤) الذي كان يـ
في جامعة «أوبسالا» بالسويد

وقد أعدّت السيدة «سيغريد» دراسات باللغتين الألمانية والسويدية
الأدب العربي نشرتها في مختلف المجلات والجرائد السويدية والألمانية
ترجمت عدداً من قصائد أدونيس والدرويش والبياتي وغيرهم من الشـ
اضافة الى ذلك يعود للسيدة «سيغريد» الفضل في إعداد مؤتمر كبير ا
– السويدي – العربي انعقد بمدينة «لوند» (جنوب السويد) في حـ
٨٤ وحضره عدد من الشعراء والنقاد العرب ، وكان له صدى كـ
الأوساط الثقافية السويدية . وفي الفترة الأخيرة تم تعيينها رئيسة
الشرق في ستوكهولم

ويسعد مجلة **فكر وفن** أن تحيي السيد «كالا» والسيدة زو
لمجهودها الكبير الذي بذلاه من أجل تقوية الروابط الثقافية بين
والعالم العربي . كما أنها توجه شكرها الخاص للسيد «كالا» الذي يعـ
أكبر المدافعين عن هذه الروابط وعن وجودها واستمرارها .

تحية الى
الدكتور هورست شيرمير

في أواخر سنة ١٩٨٥ ، يغادر الدكتور هورست شيرمير Dr Horst Schirmer منصبه كرئيس لمنظمة INTER NATIONES الذي شغله لمدة طويلة ، ليصبح سفير البلاد في «مونتيفديو» . وقد ولد الدكتور هورست شيرمير سنة ١٩٣٣ في برلين . وبعد أن أنهى دراسته في العلوم السياسية والقانونية في جامعة كولونيا ، شغل عدة مناصب دبلوماسية في سفارات بلاده في كل من مدريد ودبلن وذلك قبل أن يتم تعيينه في القسم الخاص ببلاده في مقر الأمم المتحدة حيث تم ملحقاً ثقافياً في مدينة مكسيكو . وبعد ذلك تم الحاقه بالقسم السياسي التابع لوزارة الخارجية الالمانية في بون حيث اهتم أساساً بالمسائل المتعلقة بالتعاون بين البلدان الأوروبية في اطار المجلس الأوروبي .

ومنذ سنة ١٩٧٩ يشغل الدكتور هورست شيرمير منصب رئيس لمنظمة INTERNATIONES . ومعلوم أن هذه المنظمة تأسست سنة ١٩٥٣ وهي تهدف أساساً الى تعميق العلاقات الثقافية بين المانيا الاتحادية وكافة بلدان العالم كما أنها تسعى من خلال عملها الى إعطاء صورة واضحة للأجانب حول الثقافة الالمانية وذلك من خلال التعريف بالأدب الألماني وتشجيع حركة الترجمة من الألمانية الى اللغات الأخرى وعرض الأفلام الألمانية وتوزيعها ، وتمكين الأجانب من تعلّم اللغة الألمانية . الى جانب ذلك تهتم INTERNATIONES بالضيوف الأجانب وتمكنهم من كل المعلومات التي يستحقونها بخصوص المانيا الاتحادية (الاقتصاد ، السياسة والثقافة الخ) . و INTERNATIONES جهاز مستقل بذاته ، ويشرف على تسييره مجلس إداري يمكن أن ينتسب اليه ، ليس فقط ممثلون عن الحكومة الألمانية وإنما أيضاً شخصيات سياسية تابعة لمختلف الأحزاب المتواجدة ضمن البرلمان الالماني BUNDESTAG والشخصيات السياسية والثقافية المستقلة ، والكتاب والصحافيون الذين يتمتعون بنفوذ كبير سواء في الراديو أو في الصحف والمجلات الألمانية . وتصرف ثلاثة أرباع الميزانية المقدرة بـ ٤٠ مليون مارك من أجل النشاطات الثقافية بصفة خاصة . وقد تأسست مجلة **فكر و فن** ضمن هذا التوجه العام المتميز بالانفتاح على الثقافات الأخرى عامة ، وبتعميق الصلات الثقافية بين المانيا الاتحادية والعالم العربي خاصة وأوّل من أشرف على هذه المجلة هو الأستاذ ألبرت ثايله Albert Theile والأستاذة أنّي ماري شيمل Annemarie Schimmel اللذان حرصا لمدة عشرين سنة على الاعتناء بها وتطويرها حتى انها بفضل تلك المجهودات الرائعة التي بذلاها ، أصبحت تحظى بسمعة خاصة في الأوساط الثقافية والفنية في جميع أنحاء العالم العربي وتحولت مع مرور الزمن الى إدارة جيدة للتعريف بمختلف الانتاج الثقافي والفني في ألمانيا ، ومنبراً للكثير من الشعراء والكتّاب العرب . وقد توقفت هذه المجلة لفترة قصيرة في بداية الثمانينات لأسباب خاصة ثم عادت للصدور في شهر كانون الأول / ديسمبر ١٩٨٣ ويعود الفضل في ذلك الى الدكتور هورست شيرمير نفسه الذي أبدى منذ توليه منصب رئيس INTER NATIONES نشاطاً كبيراً بهدف الحفاظ على علاقات ثقافية جيدة مع بلدان العالم بأسره . ويتكون المجلس المشرف على هيئة ادارة مجلة **فكر و فن** من الأستاذ ڤيرنر إنده Werner Ende من جامعة فرايبورغ ، والدكتور أودو شتاينباخ Dr Udo Steinbach من المعهد الشرقي بهامبورغ والاستاذ ستفان ڤيلد Stephan Wild من جامعة بون . وابتداء من أوائل يناير/كانون الثاني ١٩٨٦ ، يخلف الدكتور ديتر بنيكي Dr Dieter Benecke الدكتور هورست شيرمير على رأس INTER NATIONES والذي كان مديراً لقسم التخطيط في Konrad- Adenauer-Stiftung في بون . تحية للدكتور شيرمير من أجل مجهوداته الكبيرة والموفقة التي بذلها في مجال تعزيز التعاون بين المانيا الاتحادية ومختلف بلدان العالم .

العدد ٤٣ العام ٢٣ ١٩٨٦

تصدرها إنترناسيونيس
مديرة التحرير : د . اردموته هللر

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بعونه في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str 41, D-8000 München 40

Inter Nationes, Bonn, F Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Nr. 43 Jahr 23 1986

Herausgeber: INTER NATIONES
Redaktion: Dr. Erdmute Heller

صورة الغلاف :

ضياء العزاوي : تحية الى بغداد ، ١٩٨٢ .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة ثمن النسخة ١٤ مارك ألماني ، النسخة للطلبة ٧ مارك ألماني
تقدّم طلبات الاشتراك الى دار النشر .

الطباعة · F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen

صف الحروف . Orient-Satz, R Nickodaim/Berlin

الافتـتـاحـيـة

شيئاً فشيئاً ، وانطلاقاً من العدد ٤٢ ، تسعى مجلة فكر و فن أن تغيّر في مضامينها وأغراضها حتى تتمكن من أن تعكس الواقع الثقافي والابداعي في كل من المانيا والعالم العربي ، وحتى تكون حق وسيلة حوار ناجعة بين ثقافتين : الثقافة الالمانية والثقافة العربيـة .

وسعياً منها لتحقيق ما وعدت به نفسه ، وأصدقاءها ، وقراءها ، تقدم المجلة أربعة محاور أساسية :

المحور الأول : أدب القطار ودلك بمناسبة مرور قرن ونصف على ظهور الآلة البخارية التي غيّرت حياة الانسانية تغييراً جذرياً ، وأعلنت عن بداية عصر تميّز بالسرعة وباختصار المسافات. وفي هذا الاطار نقدم نصوصاً متنوعة لكتّاب ألمان وفرنسيين ، وأيضاً جزءاً من المسرحية الشهيرة «مسافر الليل» للشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، وقصة للكاتب التركي الكبير يشار كمال . وكل هذه النصوص تحاول أن تبرز تأثير القطار على الادب

أما المحور الثاني فهو حول الجسد. وقد سبق ان بيّنا في العدد السابق ، أن اوروبا التي مجّدت العقل لمدة قرون ، بدأت الآن أمام الرعب النووي ، وأمام المخاطر التي يمكن ان تتسبب فيها الاختراعات الحديدة تتراجع عن ذلك . والآن عاد الناس الى تمجيد الطبيعة والجسد وكل العناصر التي من شأنها أن تساعد على المحافظة على إنسانية الانسان. ويشتمل هذا المحور على ثلاثة نصوص : الأول للشاعر محمد العربي وفيه حاول أن يستعيد رؤية العصر الجاهلي للجسد معتمدا في ذلك على كتب التراث القديمة . وفي النص الثاني نحاول من خلال عرض لكتاب من تأليف السيدة دينلسدا كركولي ان نقدم صورة عن ظاهرة الرقص الشرقي التي بدأت تنتشر في ألمانيا. وفي النص الثالث يبدي الكاتب الالماني الكبير جونتر جراس آراءه خصوص الخلق الفني والشكل والابداع من خلال رسم الماليرنيا .

ويتضمن المحور الثالث الشعر العراقي الحديث منذ الخمسينات وحتى الآن ، وأيضا نصاً عن ثلاث تجارب في مجال الفن التشكيلي العراقي . والمجلة تقدم ذلك محاولة منها للتعريف. وهذا ما ستحاول القيام به في اعدادها السابقة – بالحياة الثقافية والفنية في مختلف الأقطار العربية .

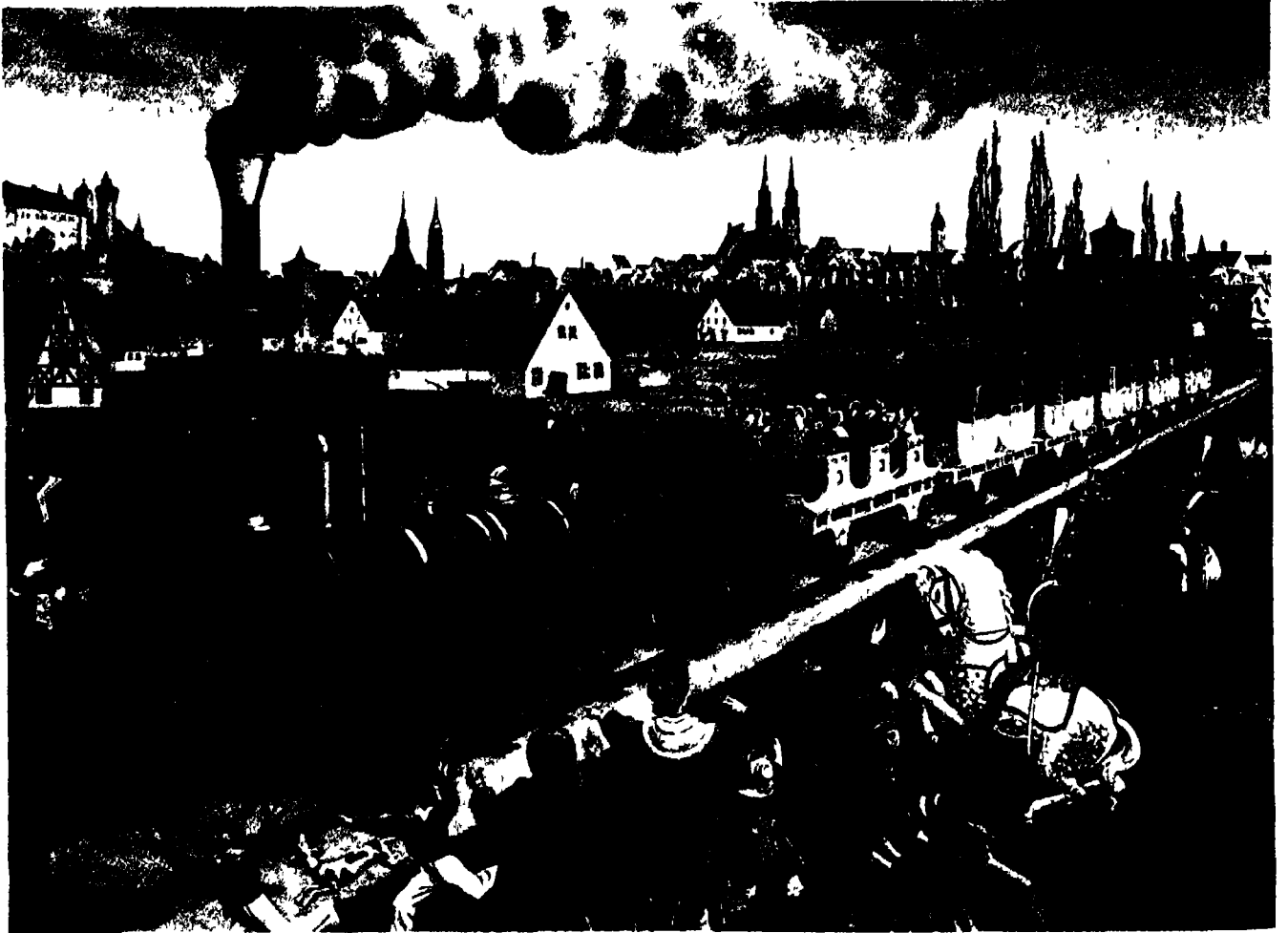
في المحور الأخير الخاص بالسينما ، تقدّم المجلة نصاً يتحدث فيه الناقد فريتز راداتس عن شخصية روزا لوكسمبورغ من خلال مختلف أطوار حياتها. كما تقدم حواراً خاصاً أجرته مع المخرجة القديرة مارغريتا فون بروتا التي أخرجت أخيراً فيلماً عن حياة روزا لوكسمبورغ بعنوان «مصير روزا لوكسمبورغ». ويثير هذا الفيلم الآن جدلاً كبيراً في ألمانيا حول شخصية تلك المرأة التي كان لها تأثير كبير في تاريخ المانيا خلال بدايات القرن

وتقدم المجلة ٣ نصوص حول الفن . النص الأول يتناول حياة الرسام الكبير أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦–١٩٨٠) وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ولادته . ويتضمن النص الثاني عرضاً لحياة الرسام والنحات الشهير يوسف بويس الذي توفي في بدايات السنة الحالية بالسكتة القلبية . أما النص الأخير فيتحدث عن المعرض الاخير الذي خصص للفن التشكيلي الالماني خلال القرن العشرين . وسعياً منها لتعريف القارىء العربي بالأحداث الثقافية في المانيا ، تقدم المجلة عرضاً لرواية جونتر جراس الأخيرة «الفأرة» . ويجمع النقاد على أن هذه الرواية تعتبر الأكثر ملحمية منذ رواية «الجبل السحري» لتوماس مان وحتى الآن . وبالاضافة الى ذلك يثير الروائي جونتر جراس موضوعاً أساسياً في الحياة المعاصرة ألا وهو موضوع الرعب النووي . وقد بينت الأحداث الأخيرة – لانفجار المحطة النووية شرنوبيل مثلاً – أن الخطر النووي لم يعد لافتة سوداء يلوح بها بعض المتشائمين ، وإنما أصبح واقعاً يتهدد العالم والحياة البشرية . ومثل هذه الرواية تخول للكاتب جونتر جراس أن يحتل المكانة الأولى في الأدب الالماني والأوروبي في الفترة الراهنة .

فولفغانغ ميناتي :

القطار وتأثيره في الأدب

«هناك سائقو قطارات لا يدرون الى أين تذهب بهم الرحلة.» هذه الكلمات كتبتها الأديبة الألمانية «إلره ايخنعر» عام ١٩٨٤ . عند ظهور القاطرات الأولى في القرن التاسع عشر، لم يكن أحد يعرف بالتحديد الى أين تذهب به الرحلة وقد حيّى المؤمنون بالتقدم هذا «الحصان المحرّك بالبخار» بحماس حنوني ؛ إذ كانوا يرون فيه وسيلة تنقّل قادرة على أن تحوّل الإنسان إلى مخلوق أكثر سعادة ورخاء واكتمالاً . أما المتشككون ، فأحسوا بهذا المارد الجبّار يتهددهم ويخيفهم . وينعكس هذا الموقف المتذبذب في الانتاج الأدبي . فالقطار منذ البداية كان محطّ اهتمام الأدباء والكتّاب والشعراء . وقد استعملوه صورة ورمزاً لعملية التطور الاجتماعي والتاريخي . ويبدو هذا واضحاً في العديد من القصائد والقطع

أول رحلة لقطار ألماني على الخط الحديدي الرابط بين نورنبرغ وفورت يوم ٧ كانون الأول / ديسمبر ١٨٣٥

النثرية وفي المسرحيات والروايات والتمثيليات الاذاعية .

غيّر القطار من حياتنا ، وغيّر الطبيعة من حولنا . غيّر تاريخنا ووعينا بالزمان والمكان .

قد يقول البعض أن الثورة هي القاطرة المحرّكة للتاريخ . وبدون شك فان القاطرة قد ثوّرت بدورها التاريخ . وبسبب ذلك تغيّرت كل من الصناعة والتجارة تغيّرا جذريـاً ، وفتحت القارات ، وانقلبت عادات السفر وتقاليده رأساً على عقب ، وقيدت الحروب ، وازدادت الحيـاة قصراً بقصر الوقت.

يتحدث هاينريش هاينه–وهو مراقب دقيق لعصره– عن هذا الانقلاب التاريخي فيقول : «أثار تدشين خطي القطار الحديديين هزّة أحسّ بها الجميع. أحد الخطين يصل الى مدينه اورليان والآخر الى مدينة روّان (اورليان وروّان مدينتان في شمال فرنسا) . وبينما حملق العامة ببلاهة الخدرين في تلك القوى الضخمة المتحركة ، ينتاب المفكرين رعب موحش يحسونه دائماً ازاء الجبار واللامعقول وهم لا يدركون عواقبه ، وانما يلمسون عدم قدرتهم على التنبؤ به أو السيطرة عليه . ما نلاحظه هو أن وجودنا بأكمله يندفع بل ينزلق الى مجرى جديد ، تترقبنا فيه وضعية جديدة تحمل في طياتها السعادة والشقاء في نفس الوقت ، ويجذبنا المجهول بسحره المخيف ، ويغرينا ويرهبنا دفعة واحدة وأكيد أن هذه الأحاسيس هي نفسها التي انتابت آباءنا عندما اكتشفت القارة الأمريكية ، أو حين أعلن عن اكتشاف البارود ، أو عندما توصّل الناس بفضل الطباعة الى كتابة صفحات من الكتب السماوية

القطارات بدورها حدث من تلك الأحداث التي تخصّنا بها العناية الألهية لتعطي الانسانية حالة جديدة تغيّر من لون الحياة ومن شكلها . وبها يبدأ فصل جديد من فصول التاريخ العالمي . وها جيلنا يحظى بهذا الامتياز . يا لها من تغيّرات تلك التي طرأت على تصوراتنا ونظرتنا للأمور . حتى المفاهيم الأساسية للزمان والمكان اهتزّت ! يقتل القطار المكان فلا يتبقى لنا سوى الزمان . ومع الأسف فان امكانياتنا لا تسمح بقتل الزمان أيضاً. ماذا يحدث عندما تصل الخطوط الى بلجيكا والمانيا وترتبط بالخطوط المتواجدة هناك ! يتهيأ لي أن جبال العالم وغاباته ترحف كلها نحو باريس . وها رائحة أشجار الزيزفون النابتة في ألمانيا تتسرب الى أنفي . وها أمواج البحر الشمالي تطرق بابي (١٨٤٣) .»

احتفلت ألمانيا في عام ١٨٣٥ بتدشين أول خط قطار بها يربط بين مدينتي نورنبرج وفورت . غير أن القطار لم يأت فجأة . كانت المناقشات حوله دائرة منذ سنوات طويلة ، مناقشات حول مشروع بناء «شوارع من الحديد» . ويقال أن غوته تكلم عن ذلك عام ١٨٢٥ وكان على ما يبدو من بين أولئك الذين راقبـــوا روح التقدم السريع السائدة آنذاك بحذر . وهو يقول . «قطارات وسفن بخارية ، ووسائل اتصال أخرى ، تهدف جميعها الى تسهيل التبادل ، هذا هو الشغل الشاغل لعالم المثقفين . كل واحد منهم يغالي ويبالغ ، ويبقى في النهاية أسيراً للرداءة» .

وتتناقض نظرة لودفيك بورنه الى الاختراع الجديد تناقضاً تاماً مع رأي غوته

«لكن أنا متحمّس لهذه القطارات بسبب نتائجها السياسية المهولة عليها ستنكسر شوكة الطغيان وستصبح الحروب من المستحيلات .» كان إذاً لهذا الاختراع الجديد انعكاس على إنتاج أغلب الشعراء والأدباء الألمان في القرن التاسع عشر ، حتى وإن لم يشكّل موضوعاً رئيسياً في عمل أدبي كبير مثلما هو الحال بالنسبة لرواية «أنـا كارنينـا» لتولتسوي أو «الحيوان البشري» لزولا ، حيث يواجهنا القطار في هذه الأعمال كمحرّك للتطورات الاجتماعية والنفسية .

تختلف انعكاسات القطار عند الكتّاب باختلاف أمزجتهم ؛ ولعل أول من انعكس تأثير القطار على عمله هو أخيم فون أرنيم ، الشاعر الرومانسي ، وذلك في رباعيتـه «طرق حديدية» (١٨٠٣) التي قد تكون أول قصيدة كتبت في الأدب العالمي عن القطار :

يفتح السيف الطريق للبعض
للبعض الآخر يفتحه المحراث
نترك آثاراً حديدية في
الطرق الرديئة
ونعد جسوراً في تلك التي
تقطعها الأنهـــار
الارادة الحديدية تشق دائماً
لنفسها طريقاً

مشهد قطار ◁

أما أول من وصف القطار بحق فهو ألبرت فون شاميسو في قصيدته «الحصان البخاري» (١٨٣٠) :

يا حصاني البخاري
أنت مثال للسرعة
وراءك تترك الزمن وهو يعدو
وتسرح الآن متجهاً نحو الغرب
بينما بالأمس كنت آتياً من الشرق
سرقت سر الزمن
أرغمته على أن يتراجع بين الأمس والأمس
اضغط عليه يوماً بعد يوم
حتى أصل ذات يوم الى آدم !

ويكتب شاميسو الى شقيقته اسوليت عام ١٨٣٧ معبّراً عن التحوّلات الكبيرة التي تتم بسبب القطار، وعن انعكاساتها حتى على الحياة السياسية.

«إن روح العصر، بل روح التــــاريخ تمرّ أمامنا محركة كل شيء».

أما نيكولاس لنـــار فيواجههـــا بنظرة أكثر تشككاً الى القطـــار وهو يسأل ربيع عام ١٨٣٨ عمّا اذا كانت الانسانية قد سارت في الطريق الصحيح عندما قامت بمد السكك الحديدية

«الطريـق المؤديـة الى الســلامـــة !»
قل لي أيها الربيع العزيز
وأنت تسير
هل يؤدي هذا الطريق بنا الى السلامة حقاً ؟!
في وسط الغابة الصغيرة الخضراء
مسرعة ومندفعة
تفترس القطارات ما حولها،
صيف ينشع حول عليك
ستسقط الاشجار يميناً وشمالاً
أمام اندفاعها الى الامام
حتى جمالك الرائع
لا يمكن أن تحميه من حدتها
بسرعة السهم المطلق المستقيم
تدوس العرســة
الأزهار والهدوء تحت عجلاتها،
هارعة وسط الغابة

أسألك أيها الربيع
هل ينشد الانسان هنا
حريتـــه
هذه العروس التي يسعى اليها منذ زمن بعيد
أم ان هذه الكلمة وهم
ولن نحصل في قطارنا المطلق
الا على الذهب وعلى لذّات الحواس ؟

ومثلما ذكرنا، فان هذا الحدث البارز المتمثل في اختراع القطار، خلق واقعاً جديداً اتجه اليه الأدباء الألمان بأحاسيس متناقضة. حذر وتردّد من ناحية. ومن ناحية أخرى حماس واندفاع انه تصادم العصر القديم بالعصر الجديد. وقد حاول الشعراء وصف ذلك إما باستعمال الأسلوب الرمزي أو باستعمال الأساليب الواقعية

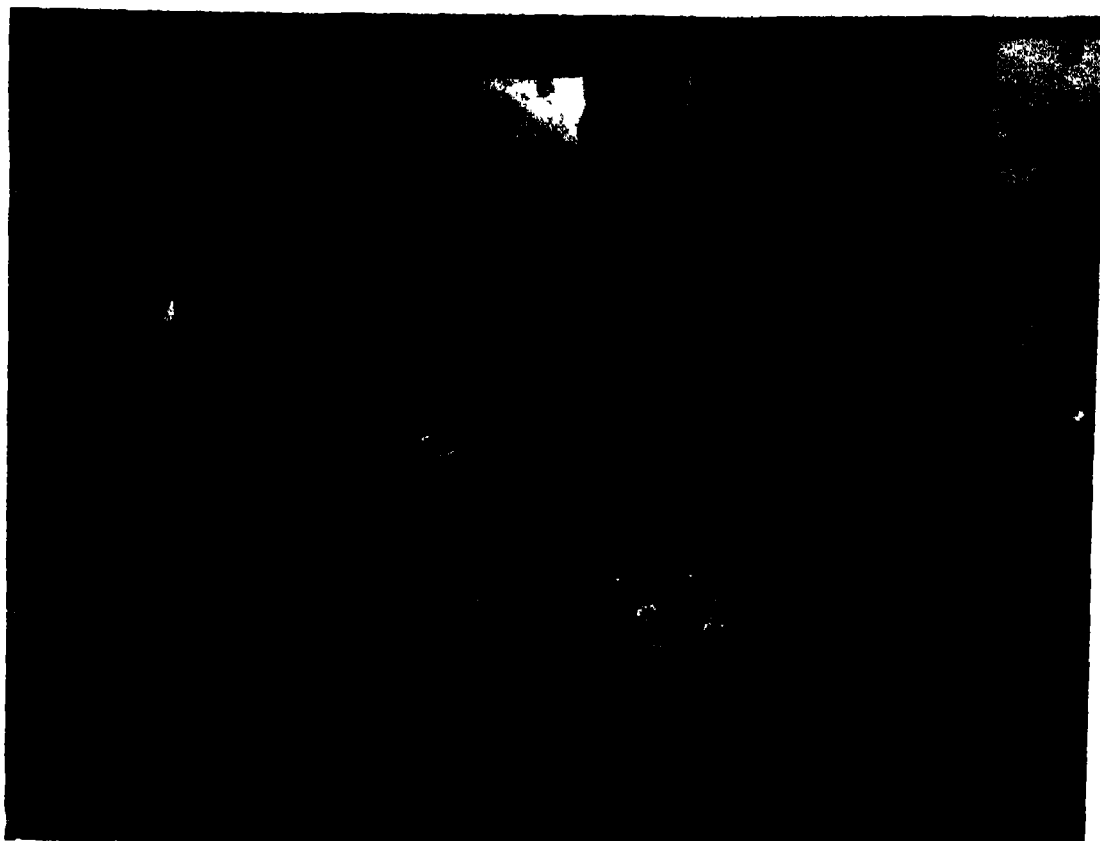
وتعدّ قصة جرهارد هاوبتمان «عامل المزلقان تيل» (١٨٨٧) مثالاً للسرد الواقعي. تحيط بهذا الموظف الصغير شبكـــة حديدية محكمة تكبّله. ويومياً يقتحم حياته القطار السريع القادم من مدينة «غوسلار» تماماً مثلما يقتحم الغابة الصغيرة حيث يقع بيته الصغير. ويطالب القطار. وهو هنا صورة للقدر - بضحاياه بلا شفقة أو رحمة. هذا القطار عدوّ للانسان كما هو الأمر في قصيدة تيودور فونتانه «الجسر عبر نهر التاي» (١٨٨٠)، وان كان فونتانه يحيطه باطار ميثولوجي يختلف عن اطار قصة هاوبتمان. ان فونتانه يصف كارثة حدثت بالفعل في ٢٨ كانون الأول / ديسمبر ١٨٧٩ في اسكتلندا وهو يصفها كما لو انها حمل سحر وشعوذة، تأخذ خلاله الطبيعة بثأرها من الانسان وتبين له حدود امكانياته ساخرة من ايمانه بالتقدم.

وبعد ذلك بسنوات يصف ديتلف ليليكرون الطبيعة في قصيدته «قطار البرق» (١٩٠١) وكما لو أنها مجموعة من المحطات السريعة والمختلطة ببعضها البعض «بنات شيطاني»، بها شيء مبهم ومعاد للانسان. ولغة ليلينكرون الشعريـة توحي بالرغم من ذلك، برؤيا واقعية حالية من الأبعاد الميثولوجية التي تتضمنها قصيدة فونتانه، أو التكثيف السيكولوجي في قصة هاوبتمان. وليس من قبيل المصادفة أن تتكاثر حوادث القطارات في بداية القرن، ذلك أن جذورها متواجدة في التغيّرات الاجتماعية والنفسية التي أثرت في الانتاج

حادث قطار

الأدبي . وهي تبرز في اتجاه ينحو منحى الرمزية أو الفن الحديـــد . وتطالعنا عند كل من توماس مان ويعقوب فرسمان قصتان موضوع كل واحدة منها الكوارث التي تتسبب فيها القطارات وذلك خلال عامي ١٩٠٧ و١٩٠٨ . في تلك الفترة كانت شبكة خطوط السكك الحديدية قد اكتملت وتحوّل القطار الى شيء عادي . بل أن الناس تناسوه تماماً بسبب ظهور السيارة والطائرة . وأصبحت دقة القطار الموثوق بها سابقاً مصدراً للرهبة وللخوف من الكوارث . وبالاضافة الى كل هذا فان القطار الذي بدا في البداية وسيلة لتقوية التضامن الاجتماعي ، وللتقارب بين الناس قد خيّب الآمال والظنون وذلك بسبب التفرقة التي فرضها على المسافرين من خلال ما يسمّى بالدرجات . وبررت الفروق الطبقية بأكثر قوة في تلك القطارات الفاخرة التي كانت مخصصة لأصحاب الامتيازات . وقد وصف أنطونيو فارعا في قصته «رئيس المحطة» (١٩٠٧) عالم قطارات الرخاء هذه بمرارة كبيرة قائلا : «انه عالم براق وممتلىء بالنطن ومارق من أمامي دون حدود أو قيود» . ويقرر فارعا أن يثأر من هذا العالم متسبباً بذلك في كارثة فظيعة .

أدخل الاتجاه التعبيري على هذا الاحساس بالكارثة تصوّراً جديداً أذ رأى فيه علامات الساعة . ويعبّر يعقوب فون هودسيس (١٩١١) عن ذلك بقوله : «وتسقط القطارات من فوق الجسور» مسمّياً قصيدته : «نهاية العالم» . غير أن موقف التعبيريين يعد بالرغم من ذلك موقفاً متذبذباً مثله في ذلك مثل موقفهم من المدن العصرية . فهم تارة يمدحونها وتارة

أدلف منتسال ·
رحلة عبر الطبيعة
الجميلة (١٨٩٢)

عربة صالون للملك لودفيك ◁
الثاني - ملك بافاريا -
أعدت سنة ١٨٦٤

أوجست ليوبولد إيج ·
فتاتان في عربة قطار

يلومونها ويثورون عليها . وخلال الحرب العالمية الاولى استعاد القطار وظيفته الأساسية كوسيلة لنقل الجنود وأيضاً لنقل «التوابيت الداكنة» (موزيل) والجرحى ومشوهي الحرب .

وبعد انتهاء الحرب برز اتجاه فني جديد يسخر من الحضارة والتقنية ومن وسائلها (الدادائية ثم السريالية) . ومن جديد عاد الأدباء الى مراقبة الواقع ووصف تفاصيله بدقة شديدة . وتكفي توخولسكي نظرة واحدة من نافذة القطار الواقف في المحطة الصغيرة (١٩٢٦) ليعد القاريء بأن يطلعه على دقائق تلك البلدة الالمانية الصغيرة .

أما فالتر بنيامين فيحول نظراته في مقصورات القطار (١٩٣٠) ويروي لنا الكثير عن عادات الالمان في القراءة وعن وظيفة الروايات البوليسية وروايات الرحلات

ويكتب إيريش كستنر عام ١٩٣٢ قائلا : «نركب جميعاً نفس القطار ، لكن الكثير منا نجلس في المقصورة الخاطئة .» . وهو يرمز بكلماته هذه الى أحداث عام ١٩٣٣ السياسية . في هذا العام حاول الكثيرون القفز من القطار الذي عناه كستنر مخاطرين بحياتهم . أما الآخرون فاختفوا في انتظار أن ينتهي الكابوس «في قطار الفوهرر الخاص» .

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية نواجه شعباً بأكمله يقضي أيامه في الطريق متنقلاً من مكان الى آخر خلال سنوات ما بين ١٩٤٥ و١٩٤٧ «شعب يعيش فوق قضبان السكك الحديدية ، ويسكن المحطات والأرصفة ، ويحاول من خلال آلاف المناقشات أن يبرهن على حقه في الوجود .» هذا ما قاله هانس فرنر ريشتر مؤسس مجموعة عام ١٩٤٧ واصفاً تلك الفترة . وفي إحدى قصصه يروي فولفانغ بورشرت قائلاً : «مخلوقات رثة ، وكائنات أشبه بالأشباح ، ولاجئون بلا وطن وبلا مأوى ، منهم من أنقذ نفسه من الموت في آخر لحظة ، ومنهم تاجر السوق السوداء عديم الضمير . وهؤلاء جميعاً

صوره صفحة ١٤ محلة قطار من صنع معامل أدلار (صورة شولتس / بافاريا)

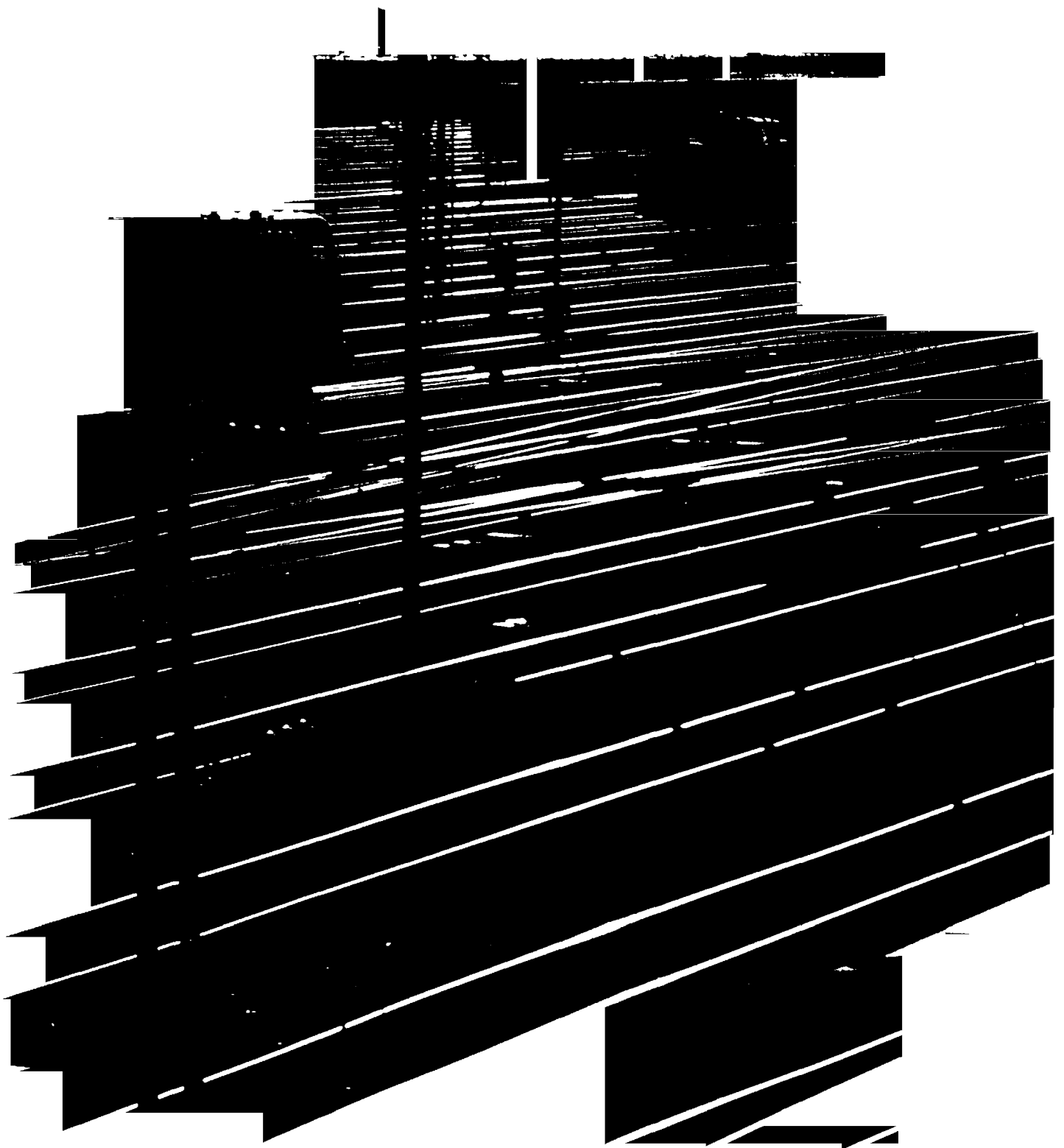
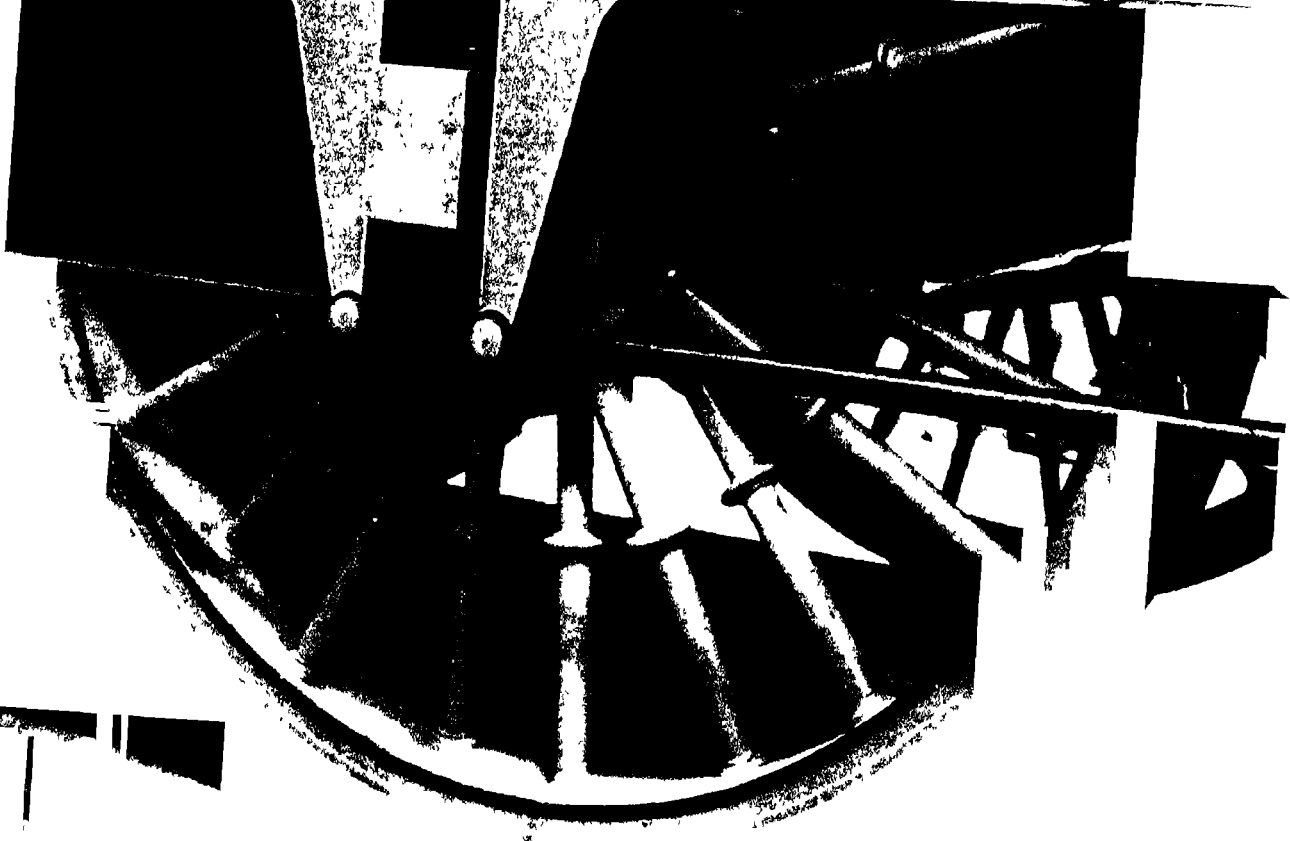
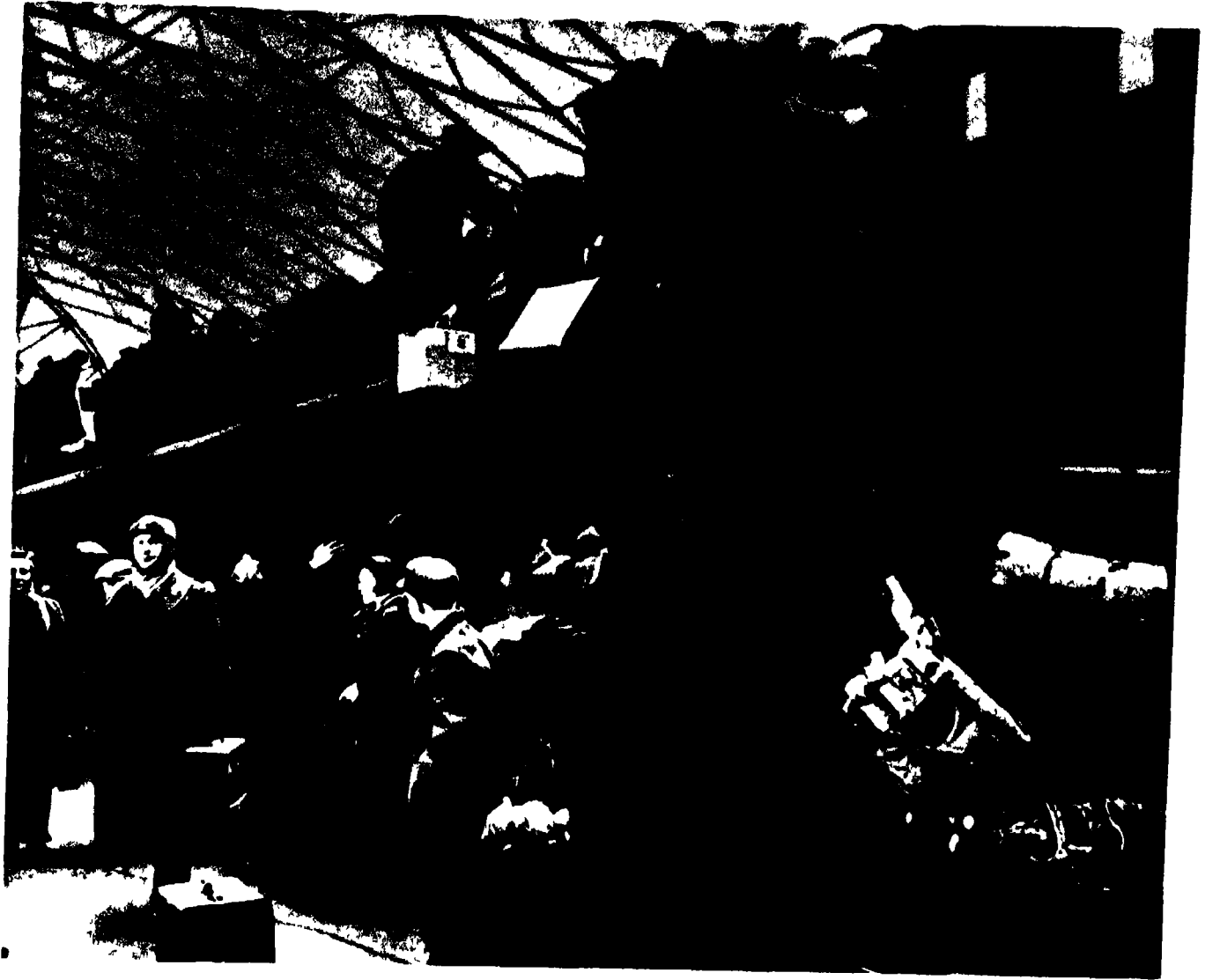
صوره صفحه ١٥ خطوط السكك الحديدية (صورة كنوت ليره)

مسافرون

يجمعهم أمل واحد : «العودة الى الديار» . وكتب ماكس فريش ما رآه عام ١٩٤٦ في مدينة فرانكفورت قائلا : «اللاجئون مضطجعون في كل مكان على سلالم محطة القطار . يخيّل للمرء أنهم لن يرفعوا أنظارهم حتى لو وقعت معجزة في وسط الساحة . انهم يعلمون علم اليقين بأن لا شيء سيحدث . فلو قيل لهم بأن هناك بلاداً ما وراء القوقاز مستعدة لايوائهم ، لجمّعوا صناديقهم وبقايا أمتعتهم ، وارتحلوا دون أن يصدقوا كلمة مما سمعوه . حياتهم ليست حقيقية ، انها انتظار بلا أمل . لم يعودوا متعلقين بها ، بل هي فقط متشبثة بهم كشبح مرعب ، كحيوان لامرئي جائع يجرجرهم الى محطات القطار التي خربتها الطلقات والنيران . أيام وليالٍ تحت الشمس وتحت المطر . . والدنيا تتنفس من خلال الأطفال النائمين . . الراقدين على الخرائب والأنقاض ، رؤوسهم تستند الى أذرعتهم الهزيلة ، متكورين مثل النطفة في رحـــم الأم ، كما لو كانوا يأملون في العودة الى ذلك المكان الأمين . وقد احتفظ موضوع القطار بمكانته في الأدب الالماني حتى بعد نهاية كارثة الحرب العالمية الثانية . وفي سنة ١٩٥١ كتب فريدريك دورنمات قصته الخيالية «النفق» . وهي قصة أثرت كثيراً في العديـد من الكتاب عقب ظهورها . وفي عام ١٩٦٨ أصدر ماغنوس إنسانسبرغر مجلته المشهورة : «جدول القطارات» Kursbuch وذلك بعد أن كان قد أعلن أن الأدب قد مات . وهذا الجدول الجديد يثبت أن العمل الأدبي قد أصبح عديم الفائدة ، ولذا يجب استبداله بالأخبار وبالتحقيقات الصحفية والمقالات «لا تقرأ القصائد يا بني وانما اقرأ جداول القطارات فهي أكثر دقة» ، هذا ما كتبه انسانسبرغر عام ١٩٨٥ .

حين نتأمل الأدب في الثلاثين سنة الماضية ، يتضح لنا أن القطـار كان نقطـة ثابتـة لابراز الظروف والتطورات الاجتماعيـــة . ومن الواضح أيضاً أن القطار صلح أكثر من غيره لوصف الحياة بسبب عدم انتظامها . وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا عام ١٩١٧ قائلا :

يا من ترانا من خلال عيون كورتها هذه الحياة . . نحن ركاب قطار داهمته يد القدر فانقلب في نفق طويل . . في موضع لا يمكن منه رؤية ضوء البداية . . . وضوء النهاية . بصيص ضئيل ، يبحث عنه النظر دائماً ويضيعه دائماً ، وحتى ان التفريق بين البداية والنهاية لم يعد أكيداً .

حرب ولاجئون .

STEPHENSON AND CO.
NEWCASTLE UPON TYNE

العائدون من الحرب

من رواية هاينريش بُل : القطار يصل في موعده

(أندرياس ، جندي الماني مأذون ، يركب القطار في ١٩٤٣ ليلتحق بالجبهة الروسية . وفجأة يستبد به فكرة أنه لن يصل أبداً ، وأن تلك الرحلة هي رحلته الأخيرة ، وأن القطار سيحمله الى قرية حيث ستنتظره الموت حتماً . وفي القطار يواصل حياته ، يأكل وينام ، ويلعب الورق مع أصدقائه الجنود . وهو يتذكر فصولاً من حياته ، ووجوهاً من الماضي ، ويحاول أن يصلي . ويتقدم القطار عبر ألمانيا وبولندا . هل أن لقاءه أخيراً مع عاهرة بولندية سيسمح له بأن يهرب من المصير الذي ينتظره ؟ ها يهربان في سيارة عبر أنيا بيهم أن ذلك الهروب ليس مجدياً إطلاقاً . القطار يصل في موعده)

عندما كانوا يسيرون في الممر التحت أرضي المعتم ، سمعوا فوقهم القطار وهو يسير على امتداد الرصيف وصوت البوق الجهوري والعدد وهو يعلن «قطار الجنود المأذونين القادم من باريس ، ذاهب برزميسل عن طريق . . .» صعدوا المدارج المؤدية الى الرصيف ووقفوا أمام إحدى العربات ، وكان ينزل منها مأذونون بوجوه فرحة ، وفي أيديهم علب ضخمة ولم يلبث الرصيف أن فرغ تماماً وكل شيء كان كالعادة . هنا وهناك تقف فتيات امام النوافذ ، وأيضاً نساء وأب صامت وعلى وجهه غشاوة من المرارة وبرز الصوت الجهوري من حديد معلناً أنه لا بد من الاسراع . القطار كان في موعده

– «لماذا لا تصعد ؟» سأل المرشد الجندي وهو في قلق

– «ماذا ؟» أجاب الجندي وهو ينتفض «واذا ما كنت أرغب في أن ألقي نفسي تحت العجلات واذا ما أصبحت مجنوناً ؟ أليس من حقي ذلك من حقي أن أصبح مجنوناً . لا أريد أن أموت »

كان صوته بارداً ومن فمه تخرج الكلمات كما لو كانت قطعاً من الثلج

– «هذا ستصعد . هناك دائماً أمكنة شاغرة . اذهب ولا تغضب . صل من أجلي

اخذ حقيبته وصعد في أول عربة اعترضته تحت ستار النافذة من الداخل ثم انحنى ، بينما كان الصوت الجهوري يحوم حوله وسط نحو من اللعاب «القطار سينطلق »

– «لا أريد أن أموت» صرخ الجندي «لا أريد أن أموت ، ولكن الأسوأ أني سأموت قريباً»

وراح الشبح الأسود فوق المحطة الرمادية والباردة يتضاءل ويتضاءل حتى غاصت المحطة كلها في ظلمة الليل

فولفغانغ بورشرت

«قطـارات . . العصـر والليـل»

نحن ، أبناء هذا العصر ، نجد السير بواسطة الشوارع والأنهار بطيئاً ، فهي متعرجة كثيرة المنحنيات والمنعطفات . إذ أننا نريد الوصول الى الوطن على الرغم من أننا لا نعرف اين هو

وتطرق القطارات على السدود والجسور ، عبر غابات أنفاسها عامقه الخضرة . في ليالٍ مخمليه حريرية مرصعه تنمح قطارات الصانع شاقة طريقها الى الأمام . وتتابع عجلاتها بلا كلل ، مقرقعة عبر ملايين المرتفعات الوعره . قطارات تسير قدماً هادرة عبر السدود والجسور لا يمنعها مانع ولا يعيقها عائق ، تخرج راعدةً من أنفاق معتمة مرة ، وتتوارى بأصواتها في ثانيه مره أخرى قطارات تنفخ وتدمدم وأخرى تسرع مغمغمة بكسل واضطراب . . مثلنا . . ! إنها تشبهنا نحن بني الانسان ، تعلن عن نفسها بعظمه وفخامة ، بصيحه من البعيد . ثم ها هي هنا . . كالعاصفة مخوره متحجرة وكأنها قد أتت بمحوره وقلبت العالم رأساً على عقب . ولذلك تتشابه القطارات فهي دائماً مفاجئه ، دائماً مثيرة . ولكنها تمضي مختفيه في غمضة عين وكأن شيئاً لم يكن ، ولا من دليل على أنها مرت من هنا ، اللهم الا بعض السخام والغار المحترق . تفارق مودعة بكآبه . وبصيحة من البعد . . البعيد . . مثلنا . ! بعضها يغني ، يدمدم بمجيج في لياليها السعيدة ونحن نعشق ذلك الغناء الرتيب ، ذلك الايقاع المتهافت المنشر . الى الوطن . الى الوطن . أو أنها تسرع بحماس واعدةً عبر أراضٍ نائمه وتغرق مولولة عبر محطات المدن الصغيرة الناعسة المذعورة الأنوار . غداً في بروكسل . . غداً في بروكسل لعل هذا القطار يعلم الكثير . . بيانو . . نعرف . . لك فقط ! والجالسون الى جانبك لا يسمعون «البيانو» . . «اولاً تنتظر» أولا تنتظر» .

ولكن هناك بينها المعتدلة الرزينة ، طويلة بلا نهاية ذات ايقاع واسع مسترسل يُذكر بعربات النقل القديمة ، تهمهم وتدندن مختلف الالحان والانغام . تجثم كسلاسل ليس لها مثيل تحت ضوء القمر . سلاسل بلا حدود بروعتها وسحرها والوانها في نور القمر الشاحب .

بني مائل للحمرة ، أسود أو رمادي ، أزرق سماوي أو أبيض ، عربات شحن – عشرون شخصاً ، أربعون حصاناً عربات محملة بالفحم تنبعث منها رائحة حرائقه للحيوانات والعطر ، قاطرات خشبيه تتنفس كالغابة ، عربات سيرك بلون أزرق فاتح يشخر بداخلها رجال أقوياء وتموء وترغو فيها حيوانات جائعه عربات ثلج بيضاء باردة كالقطب تفوح منها رائحة السمك انها بلا حدود في ثرواتها . تجمع كسلاسل ثمينة على القضبان الفولاذية ، تتلألأ كأفاع بهية نادره في ضياء القمر . تحكي للذين يعيشون في الليل بأدائهم وللمرتحلين بأسماعهم ، للمرضى والسجناء ، عن إتساع العالم الذي لا بدايه إدراك ، عن كنوزه ، عن حلاوته ، عن نهاياته ولا نهايته وتهدهد المؤرقين بلحن رتيب داعية اياهم الى نوم هنيء وأحلام سعيدة.

وثمة أيضاً قطارات قاسية بلا رحمة تطرق في غياهب الدجى تاركه في الآذان نصاً قبيحاً قاسياً ليس منه فكاك ، نص كأنفاس كلب شرير مسلول ، يلاحقك بعناد وإصرار .

دائماً الى الامام . . دائماً الى الأمام . . دون رجعة . . والى الأبد . والى الأبد . . ! ! أو انها تحث السير بعجلاتها المدوية لقد انتهى كل شيء . . لقد انتهى كل شيء ومضى .

وتسرق أعنتها النوم من العيون ، وعلى جانبي الطريق تُقِضُّ القرى الآمنه الحالمة من مضجعها وتنتشلها من دنيا الاحلام . وينبح عواء الكلاب من شدة الغيظ ، وتمضي القطارات تحت النجوم الشاحبة صاخبة متجهمة قاسية لا يمكن استرضاؤها . وحتى المطر لا يلطف من حدتها أو يهدىء من طبعها . تصيحها بصرخ الحنين الى الوطن ينادي الضائع والمهجور ويسحب ماضٍ وطأته الاقدام . . فما حدث لا يمكن رده . . وليس هناك سوى المجهول .

وتدوي القطارات بايقاع يائس مختنق مشؤوم على قضبان ينيرها ضوء القمر . . وأنت ! أنت لا تنساها . انها مثلنا ، ليس هناك من يكمل موتها في وَطنها . لا تعرف الراحة ولا

الهدوء في الليالي الحالكة السواد ، ولا تأخد قسطها من الراحة الا عندما تكون عليلة مريضة . انها بلا هدف ، تلك القطارات . . . ووطنها ؟ !

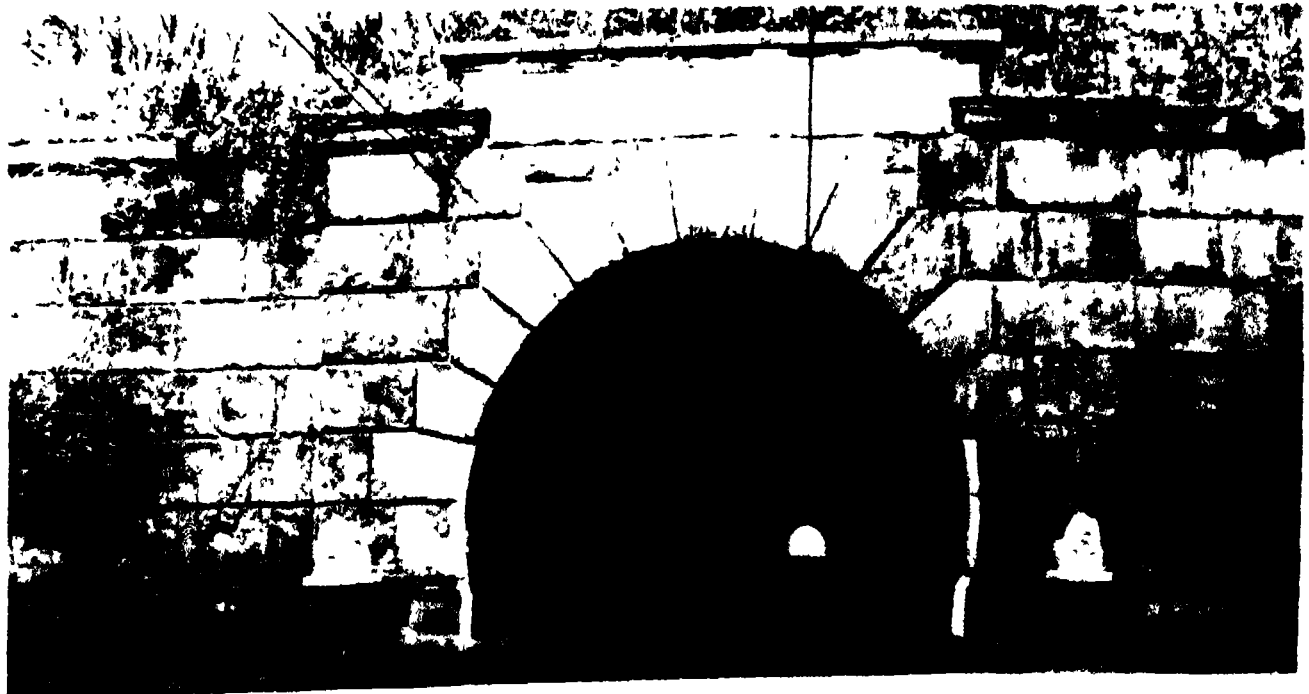
لعله في شتاتن أو في صوفيا أو فلورنسا ، أو أنها تتحرأ بين التوبا وكوبنهاغن ، أو قد تحمق في دريسدن ، ولربما تتنكر كأكواخ تقي عمال الطرق مياه الامطار ، أو تكون – بعد احالتها على التقاعد – بيوتاً يقضي فيها المواطنون عطلة نهاية الأسبوع .

انها مثلنا تحتمل الكثير ، أكثر بكثير مما اعتقد الجميع . ولكنها تنقلب يوماً ما على القضبان وتتوقف صامتة أو تفقد أحد أحزانها انها تريد أبداً مواصلة المسير ، الى مكان ما الى أي مكان . ثم تأتي النهاية . . أي حياة كانت تلك ؟ سفر دائم . قطارات العصر والليل ، دمعطمة ، بقسوة وبلا حدود اصدقاؤها زهور لوت رؤوسها الهباب على حواجز السكك الحديدية ، وطيور فسحمه الأصوات ، تذكّر بها الرمن طويل بعمق بشعور مرفرفه عندما تأتي كالعاصفة ، . كأنه أحدث معجزة . وقلب الدنيا رأساً على عقب . وتسهم بوحات ملونة بغبار الفحم حينما تسمعه صاخباً من البعيد نداء يأتي من البعيد البعيد ، أكان ذلك لا شيء ، أم كل شيء ؟ . مثلنا !

وتمضي القطارات تحت نوافذ السجون بذلك الايقاع الخطير الحلو المنشر وتكون كُلك أداباً صاعدة أيها السجين المسكين .

وتطرق القطارات القادمة أسماعك بلا نهاية في الليالي الطويلة وصفاراتها تحعل الظلام الناعس في زنزانتك يرتعش ألماً ورعبة . أو أنها تداهم سريرك مرتجرة وأنت محموم مريض ، وترتجف شرايينك الزرقاء مصغية الى أغنية قطارات الشحن . . في الطريق . . في الطريق . . في الطريق . وكهاوية سحيقة تبتلع أذنك الدنيا .

وستبقى أيها القطار متنقلاً من محطة الى محطة ، بين رحيل ووداع وفي المحطات تنتصب اللافتات كأنها شاحبة على جانب الطريق المظلم ، وتحمل اللافتات المجعدة الحياة أسماء ، هي الدنيا . سرير ، جوع وفتاة . «يوليا» أو «كارولا» دموع وأقدام متجمدة . نعم ، تدعى تلك المحطات . . حمزة شفاء ، حمر ، الله . حجر . ان الحياة الشاحبة للمحطات لها أسماء تدعى فتيات وأنت أيها القطار الحديدي يعلوك الصدأ أو أنك مبقع أو فضي لماع جميل وغير محدد ، ويُربط مصيرك بمحطات ذات لافتات . وهناك تقف فتاة أو قمر أو . . حرية قبل . . . أهذا هو العالم ؟

قطار أنت تمر مقرقعاً صاخباً على القضبان ، ويحدث الكثير في داخلك وجعلك أعمى كالصدأ ولامعاً كالفضة . أنت إنسان وحيد ، كزرافة . . وعقلك في مكان ما من هذه الرقعة اللانهائية وقلبك لا يعرفه أحد بالضبط .

في قطار الساعة ١٩ و٤٠ دقيقة السريع

الشاعر الفرنسي بلازساندرارس

مند سنوات لم أركب القطار
لقد قمت برحلات طويلة بالسيارة
أو بالطائرة
وقمت مرة برحلة بحرية ، وسأقوم بأخرى أطول من دلك .

وهدا المساء ها أنا فجأة في صخب هده السكة الحديدية المألوف
لدي في الماضي

ويبدو اني الآن أفهمه أكثر من قبل .

عربة - مطعم
ولا شيء يرى في الخارج
الليل ينتشر أسود
وربع القمر لا يتحرك حين ننظر اليه
غير انه مرة الى يسار ومرة الى يمين القطار

القطار السريع يقطع ١١٠ كيلومترات في الساعة
لا أرى شيئاً
وهدا الصخب المخنوق يجعل أصحي يطنّان
والدي على اليسار يتوجع بسبب دلك - عبور خندق مسدود
ثم شلال جسر معدني
الضربات المطروقة للمحولات صفعة محطة اللطمة المردوحة على فك
نفق عضوب

وحين يخفف القطار من سرعته بسبب الفيضانات
نسمع صخيخ الماء في مراحيض العربات وأيضاً صخيخ كئاسات
المائة طي المائحة وسط رنين آنيات المائدة وصوت فرامل مصعد
باص «الهافر»

أفتح نافدة عرفه المدقق
أغني على مسابح الميناء وعلى
الضوء الشاسع والبارد لليل المرصّع بالنجوم
إمرأة يدعدعها أحد تقهقه على الرصيف
محطة إداعية تسعل وتتأوه وتشتعل دونما توقف
أمام والنافدة مفتوحة
على هدا الصخيخ الشبيه بصخيخ مياه الدواخن
تماما كما في الريف .

المجد للقطـار

الشاعر الفرنسي فاليري لاربو

إمنحني صخبك الكبير ، وسرعتك اللديدة
وانزلاقك الليلي عبر أوروبا المعمورة بالضوء
آه يا قطار البدح !
وامنحني أيضاً تلك الموسيقى المعمّة المدمدمة
في معابرك الجلدية المدهبة
بينما وراء الأبواب المزينة دات المراليج النحاسية الثقيلة
ينام أصحاب الملايين
أحتار معابرك وأنا أغني
واتبع عدوك باتجاه فيينا وبودابست
مازجاً صوتي بأصواتك المائة ألف
آه يا هارمونيكا روع !
أحسست لأول مرة بلدة الحياة
في مقصورة من مقصورات قطار الشمال السريع بين
«فيرباليان» و«بسكاو»
كان القطار ينزلق عبر سهول
حيث يستند الى جدوع أشجار ضخمة كما هضاب ،
رعاة يلبسون جلود خرفان قدره
(كان الوقت خريفاً وكانت الساعه تشير الى الثامنة صباحاً
والمغنّيـة الجميلة دات العينين البنفسجيتين كانـت تغني في
المقصورة المحادية لمقصورتي) .
أنت أيتها المرايا الكبيرة التي عبرتك
رأيت سيبيريا وجبال ساميوم وهي تمر
وأيضاً قشتاله الوعرة والخالية من الزهور
وبحر مارمارا تحت مطر دافئ
امنحني يا قطار الشرق السريع
صخيخك العجيب والمخنوق
وأصواتك المؤثرة الشبيهة بأصوات النحل
امنحني التنفس الخفيف والسهل
لتلك العربات العالية والرهيفة دات الحركات الميسورة ،
عربات القطارات السريعة التي تتقدم دونما جهد ، في وحدة
جبال سيبيريا
وهناك بعيداً ، عبر بلغاريا المملوءة بالزهور .
آه ! لا بد أن تلج هده الأصوات وهده الحركة قصائدي ، وأن
تتحدث عوضاً عني عن حياتي السعيدة ،
حياتي حياة الطفل الدي لا يريد أن يعرف شيئاً سوى أن يأمل
في أشياء غامضة ومبهمة .

قطار الشرق (أورينت إكسبريس) -
من باريس الى استنبول في ٦٧ ساعة

يوم ٤ أكتوبر عام ١٨٨٣ يوم مشهور في تاريخ السكك الحديدية. في ذلك اليوم غادر أول قطار «أورينت إكسبريس» محطة «الشرق» في باريس قاصداً استنبول ليصبح بذلك أشهر قطار في العالم. ولو تعمقنا في تاريخ هذا القطار الشهير لوجدنا أنه بدأ قبل هذا اليوم حوالي عشرين عاماً أي عندما غادر البلجيكي الشاب جورج لاميرت ناجلماكرز موطنه بلجيكا وسنه لم يبلغ الثامنة والعشرين قاصداً نيويورك. كان ناجلماكرز ينتمي الى عائلة من أشهر عائلات بلجيكا وأكثرها ثراء، وقد غادر بلاده بناء على رغبة والده لينسى «حبه الطائش» لقريبة له. ونسي ناجلماكرز الشاب حبيبته فعلاً، ليس فقط بسبب الانطباعات الجديدة المستحوذة على فؤاده، وإنما لكثرة المهام الملقاة على عاتقه وحتل نظام السكك الحديدية الأمريكية مكاناً رئيسياً في تفكيره وبالذات اختراع بولمان الجديد وهو «عربات النوم» تلحق بالقطارات العادية. وحب تأثير هذا الاختراع تبلورت لدى ناجلماكرز فكرة تصميم عربات القطار الى مقصورات منفصلة يعرضها على المسؤولين حال عودته الى أوروبا.

واذا ما كان اختراع بولمان الرئيسي يسعى الى راحة المسافرين، فان ناجلماكرز يذهب في تفكيره الى ابعد من ذلك مستهدفاً باختراعه في نهاية الأمر أغراضاً سياسية. فالقطار في تصوره يصلح كأداة لتوحيد أوروبا الممزقة سياسياً واقتصادياً. ذلك أنه مهما كانت رحلة القطار مريحة في بدايتها، فإنما نجد المسافر يعاني من متاعب شتى بمجرد وصوله الى الحدود. فلكل بلد خطوطه وقضاياه الخاصة به والتي تختلف في نوعيتها عن البلد الآخر، بحيث يضطر المسافر الى تغيير القطار عدة مرات ويمضي ساعات بطولها في انتظار القطار الجديد.

وكان هدف ناجلماكرز هو تصميم عربات من طراز موحد يمكن استخدامها في جميع البلدان الأوروبية التي تتواجد بها شبكة للسكك الحديدية، والجديد في هذه العربات هو إمكانية تركيبها على أنماط مختلفة من القطارات، ويستدعي ذلك أولاً وقبل كل شيء أن توافق الحكومات المختلفة على أن تعبر قطارات أجنبية حدودها. والصعوبة الأخرى التي واجهت ناجلماكرز هي عدم وجود إدارة مركزية للسكك الحديدية في البلدان المختلفة، إذ كانت تتولى تسيير القطارات شركات متعددة. وكان من الضروري أن يتفاوض مع كل منها على حدة في جميع البلدان التي سوف يقطعها القطار الجديد. وأخيراً وبعد مفاوضات طويلة تم توقيع الاتفاقية النهائية في ١٧ مايو ١٨٨٣ في مدينة ميونيخ. وبعدها بستة أشهر فقط انطلق أول قطار من طراز «أورينت إكسبريس» من باريس الى استنبول. ولم يكن هذا القطار يصل الى إستنبول مباشرة وإنما كان يتحتم على المسافرين تغيير القطار مرتين ثم استكمال الرحلة بالباخرة. بعدها بست سنوات فقط غادر أول قطار مباشر باريس - قاطعاً مسافة ٣١٨٦ كم دون أن يضطر المسافرون الى مغادرته. وهكذا انخفضت مدة السفر من ١١٤ ساعة الى ٦٧ ساعة و٤٦ دقيقة. ومنذ ذلك اليوم والأورينت اكسبريس هو مثال للقطار الفاخر المزود بكل وسائل الراحة. وعلى غراره أنشئت قطارات أخرى تربط بين عواصم أوروبا وبين مدنها الكبرى.

كانت «للاورينت إكسبريس» مكانة هامة في الأدب، وقد داعب مخيلة العديد من الأدباء والكتاب ابتداءاً من تيوفيل جوتيه وبيرلوتي وحتى أجاثا كريستي في روايتها المشهورة «حادثة قتل في الأورينت إكسبريس».

ونقدم هنا إحدى الشواهد الأدبية التي تصف لنا أول رحلة «للاورينت إكسبريس» وهي بقلم مراسل جريدة الفيجارو العريقة. وقد نشرت بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٨٨٣:

«تعودنا أن نمضي فترات الاجازة القصيرة في غابات مونتسلو أو في أحد موانىء قناة المانش القريبة. أما الآن فنستطيع السفر الى استنبول.. في الرابع من أكتوبر غادرت محطة «الشرق» في تمام السابعة والنصف مساء وعدت إليها يوم ١٦

أكتوبر في السادسة مساءً أيضاً ، بعد أن أمضيت يوماً بأكمله في رومانيا وأربعة أيام ونصف في استنبول . واسم هذا القطار هو «أوريينت إكسبريس» وقد كان مكوناً من عربتين لنقل البضائع ، إحداها للحقائب فقط . وكانت الشركة المسؤولة قد نقلت الحقائب من المنازل الى القطار ، ووجدناها في انتظارنا في الفندق في استنبول . أما عربة النقل الثانية فكانت مجهزة بصواوين للمخزون من المأكولات والمشروبات والثلاجات وعرف العاملين . يتبع ذلك عربتان للنوم تسعان ٤٠ مسافراً ومجهزتان بأسرّة فاخرة ودورات مياه مريحة . ثم نجد المطعم بأثاثه الفاخر وجدرانه المغطاة بالجلد والجوبلان والقطيفة ، وتأتي بعد ذلك عربة هي بين مكتبة وعلاقة للتدخين وملحق بها مقصورة تجميل للسيدات ومكتب ، ثم المطبخ يرأسه طباخ من الدرجة الأولى . . . »

تأتي نهاية هذا القصر المتحرك في عام ١٩٧٧ ، وفي ١٩ مايو من ذلك العام تحرك آخر قطار مباشر من باريس الى استنبول وكان على المسافرين أن يعبروا القطار (من حديد !) إما في البندقيـــة أو في بلغراد . الخط المباشر الآن هو من باريس الى بودابســـت ثم بوخارست ، وهو نفس الخط الذي سلكه «الأوريينت إكسبريس» في رحلته الأولى عـام ١٨٨٣ .

ماكس إرنست الاوريينت إكسبرس (قطار الشرق السريع ، ١٩٧٠

كلود سيمون ،

الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٥

(من روايته القصر)

. . . وفي تلك المحطة خفف القطار من سرعته ، وأطلقت القاطرة ذلك الصفير المضحك والباكي والمحزن ، صفير قطارات «الفار – وست» Far-West وتصادمت عربات التنوب (وفكر الطالب أنها ربما تكون هي نفسها التي أعدت لصحاري الجبال الصحرية وربما أيضاً من طرف تكي أو فاساج) ثم توقف القطار صوت المطر على سقف العربة الرهيف ، والنوافذ التي يمكن ادراكها بالحواس من حديد . وأدار الطالب رأسه حتى تمكن من أن يرى اسم المحطة والتقى في البداية وجهه ووراءه وجه عازف البيانو الماهر وهو في بزة ميكانيكي ومسكت دائماً على كتفه ، ثم (أنفه الان على بلور النافذة) نفس العلم ، نفس الخرقة المبللة ، الحدادية التي تتدلى في جميع المحطات (معلقة على مظلة الباب أو على عمود كما هو الحال الان) والذي يجب أن نعرف أن نصفه أحمر ، ونصفه الاخر أسود ، ذلك أن الأحمر بسبب البلل أصبح أكثر سواداً من الأسود ثم رأى اسم المحطة Banos de a guas galdas أو Ai gues calentes أو A guas Buenas وهو يستطيع ان يتخيّل عندئذ السيدات العجائز في لباسهن الداكن وهن يتجولن ببطء او هن جالسات في ممرات حديقة تحت ظلال الدلب الحميمة وسط رائحة المياه الكبريتية الشبيهة برائحة البيض المتعفن ، وربما ايضاً مقهى صغيراً تعزف فيه الموسيقى المحلية ، وعربات اللاندو ، وعربات الخيول وهي تنتظر هي أيضاً تحت أشجار الدلب المرتعشة وضجيج الشلال الدائم ، ورائحة الأوساخ الكريهة والدائمة ، وعربات اللاندو وعليها خيمة من قماش الحمل ، وبنايات الحمامات القديمة ذات الحنفيات المصنوعة من النحاس والتي لها شكل رقبة التم حيث تطفو أجساد السيدات العجائز اليابسة فوق المياه المعتمة تحت مآزر محتشمة |

ومن جديد أطلقت القاطرة صفيرها الباكي والحزين في الليل – كما لو أنها تحاول أن تشقّ (أن تفتح لنفسها طريقاً في) قطيعاً مهماً من الجواميس الوحشية ، ثم تحرك القطار ورفع الطالب رأسه لحظة ورأى من خلال الانعكاس المبهم للوجوه على النافذة المغشاة بالمطر الأضواء القليلة ، والخرقة الحمراء والسوداء ، والأشباح العاصية للسيدات العجائز المصابات بالروماتزم وهن يتكئن على عكاكيز من الابنوس ، ثم وهن منتصبات على الرصيف غير عابئات بالمطر الذي لا يتوقف ، وشرطي «سوغيربداد» صاحب الثياب الرثة ، وصاحب المشية القريبة الى حد ما من مشية العسكريين (الى حد أنه لم يكن من الممكن أن نعرف اذا ما كانا هناك ليراقبا شيئاً ما أم ليراقب كل واحد منها الآخر) وها يتطلعان الى القطار وهو يمر أمامهما وشيئاً فشيئاً يضاعف من سرعته والى العربات الأخيرة الفارغة التي كانت أضواؤها تنزلق الواحدة بعد الأخرى فوق وجوههم .

ايطالو كالفينو

(من روايته :
اذا ما مسافر في ليلة من ليالي الشتاء)

تبدأ الرواية في محطة من محطات سكك الحديد قاطرة تنفخ . صفير مكبس يغطي بداية الفصل سحاب من دخان يخفي الى حدّ ما السطور الأولى من الفقرة وداخل رائحة المحطة تمر نفحة من نفحات رائحة المشرب أحدهم ينظر من خلال بلور النافذة المغشّى بالبخار ، ثم يفتح باب الحانة البلوري كل شيء غائم في الداخل كما لو أنه يشاهد من خلال عينين حسيرتين أو أن حبيبات الفحم الحجري في حالة هيجان . إن صفحات الكتاب مغشاة بالبخار كما نوافذ القطار العتيق وعلى الجمل يحطّ سحاب من دخان مساء ممطر . سحاب من بخار يغشيه . رنين صفّارة ينبعث على امتداد الخطوط اللامعة تحت المطر ، والممتدة على مد البصر شيء ما شبيه بصفير قاطرة ودفق من بخار يخرجان من المصفاة التي يضعها العامل العجوز تحت الضغط كما لو أنه يطلق إشارة وهذا على الأقل ما ينتج عن تتابع جمل الفقرة الثانية ، حيث نضم اللاعبون الجالسون حول الطاولة أوراق اللعب الى بطونهم ويلتفتون الى القادم الجديد مديرين في الآن نفسه أعناقهم وأكتافهم وكراسيهم ، في حين أن حرفاء آخرين واقفين أمام المسطبة يرفعون فناجينهم الصغيرة وينفخون على سطح قهوتهم بينما عيونهم وشفاههم نصف مفتوحة أو أنهم يشربون جعاتهم بحذر شديد مخافة أن تندلق منها قطرة واحدة . والقط يستريح مقوّس الظهر . والصرّافة تقفل الآلة الحاسبة التي تطلق رنّة . وكل هذه الاشارات تؤكد لكم أن المحطة المعنية محطة صغيرة من محطات الاقاليم تسهل فيها ملاحظة كل غريب وكل وجه غير مألوف

المحطات تتشابه كلها . وليس مهماً إن لم تتمكن الفوانيس من إضاءة ما بعد تلك الدائرة الضوئية الغامضة : انه مناخ تعرفه أنت عن ظهر قلب ، برائحته رائحة القطار التي تتبقى الى ما بعد انطلاق القطارات بوقت طويل ، الرائحة الخاصة للمحطات بعد رحيل آخر قطار أضواء المحطة والجمل التي أنت تقرأها تبدو كما أن مهمتها هي إدانة الأشياء وليس كشفها أو إظهارها : كل شيء يبرز من خلال غلالة من العتمة والضباب هذه المحطة نزلت فيها هذا المساء لأول مرة . وأنا أشعر كما أني قضيت فيها حياة بأكملها ، خارجاً من البار وداخلاً فيه ، متنقلاً بين رائحة المكأسة الى رائحة نشارة بيوت النظافة المبللة وكل هذا ممزوج برائحة واحدة هي رائحة الانتظار ، ورائحة كابينات التلفون حين لا يبقى سوى استرجاع الفيشات لأن الرقم المطلوب لا يجيب . وهذا الرجل الذي يروح ويجيء بين البار وكابينة التلفون هو أنا أو بالأحرى هو يسمّى «أنا» ، وأنت لا تعرف شيئاً آخر عنه تماماً مثلما أن هذه المحطة تسمّى «محطة» فقط ، وخارجها ليس هناك سوى إشارة دونما جواب لتلفون يرنّ في غرفة معتمة في مدينة بعيدة . اقطع المحاورة وانتظر قرقعة الفيشة وهي تنزل خلال العنق المعدني ، ثم ادفع الباب البلوري من حديد واتجه نحو الكؤوس وهي تخف وسط سحاب من البخار

صلاح عبد الصبــور :

(فصل من مسرحية «مسافر الليل»)

الراكب :

أنت الاسكندر

عامل التذاكر :

ليس اسمي الاسكندر
إسمي رهوان

الراكب :

م تأمر يا مولاي الـ . . رهوان !

عامل التذاكر :

مدعور . . وعبي !
أولاً تدرك من ثوبي ما أطلب
أطلب تدكرتك
هدا عملي . عمل مرهق
ىىرعىي من فرشي فى ىطں الليل
يحرمني من بومي . . أشهى حىر في مائدة الله
أحياناً لا تحوي القاطرة سوى حفىه ركاب
يىتثرون كأحولة ملقاة في مخرں قطں مهجور
ىل أحياناً لا تحوي إلا رحلاً أو رحليں
تىدو مطلمة ىاردة حافتة الأنفاس . . .
كىطں الحوت الميت
أعرف دلك حيں تُقَعْقعُ فوق رصيف البلدة
أىوار مطفأة ، ورحاح لا تلمع حلف عشاوته رأس
لكبي أتفقد كُل العرىات
هدا واحب !
أتحسس حلد مقاعدها وأحدق في الطلمة
أحياىا أقلب طهر المقعد
ىل إني أحياىا أقعى كي أىطر ما تحت المقعد
ىل إني أحياناً استحرح مطواتي ، وأشق المقعد
مادا ؟ لا أعمر أن يركب أحد دوں تداكر
مادا ؟ هل هدأت ىفسك ؟
تدكرتك

(الراكب يكاد أن يىسى موضع تدكرته ، ويقلب حيوىه حيباً حيباً ، حتى يجدها في كمه)

الراكب :

هدي تدكرتي

عامل التذاكر :

شكراً ، تدكرة حصراء . . .
ومربعة تقريباً . . .
وطرية . . .
هدا يعني أنك رحل طيب
هل تدري أني صليت المعرب ثم عموت . . .
ىكامل ثوبي
استعداداً للىوم
حتى دق الحرس رأسي ، فتركت سريري
لم آكل لقمة
حصراء شكراً لك
إىك تحرحني إد تؤثرني ، وتفصلني عں ىفسك
كم يأسرني الخلق الطيب . . شكراً لك . .

الراوي :

فلىتىه الآں
فسيحدث شيء من أعرب ما يخطر في ىال
العامل يفتح فمه ، يمسح وحه التدكرة ىكمه
يتدوقها ىلسانه .
يستطعمها ، يقضم منها ، يمصعها
يىلعها ، يتحشأ
تتحسس كفاه معدته ، وتدلك كفاه أحشاءه
يشكر ربه
ويمسح ىاطن يده في عرفاں ومسره
أما الراكب
مں الدهشه لا يسعفه الفكر
ىل لا يعرف كيف يفكر
ىل لا يعرف كيف يكون الفكر

عامل التذاكر :

تدكرتك يا سيد !

الراكب :

أعطيتك اياها يا سيد

عامل التذاكر :

أين . . . ؟

الراكب :

في ىطىك يا سيد

عامل التذاكر :

لا ترتفع الكلفة إلا بيں صديقيں
فالرم حدك
أقسم أنك رحل ساحر
لكنك لں تنحي من تحريتك إلا ما لا ترضاه
حقاً ، قد تأسرني نفحة طلك
لكں لحدود
فالواحب سيطل الواحب

الراكب :

إقسم أني أعطيتك اياها يا سيد

عامل التذاكر :

وأىا ألقيت بها من هدا الشباك . . ؟

الراكب :

لا ، ىل أنت أكلـ . .

عامل التذاكر :

ايه . . أما . . مادا ؟

علمني سني أن يتأخر عصبي .

علمني سني أن يتأخر عصبي

أن يتقدم عقل شحطي

لكني لا أسمح إطلاقاً أن يتقدم عقلي خطوات القانون

اسمع يا . .

عامل التذاكر :

اسمع يا عنده

فلنتحدث في هذا الموضع الشائك كصديقين

كرفيق رحلة

بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع الموسف

(راكب وعامل تذاكر)

ايه . أوسع لي حسك

وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني

فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر

خذ نصحي كصديق

لا تتحدث إلا فيما تعني أن تتحدث فيه

زن كلماتك بالميزان

فكر مراب عشراً في كل سؤال

عشرين لكل إجابة

احذر أن تضطرب كلامك حتى لا يلتف حبالاً

في عنقك

لكن ايه تسطر قليلاً حتى أخلع هذا الثوب الرسمي

* * *

إسمع أيها الصديق

قصة للكاتب التركي يشار كمال

كان يتأهب لركوب القطار . ولم يكن قد ركبه سوى مرة واحده عند قدومه . وفي تلك اللحظة كان يشتعل تلهفاً وشوقاً ، ويبدو عصبياً ، معقود الحاجبين جلس وظهره للجدار فوق صندوق أصفر كبير غير أنه لم يستطع أن يثبت في مكانه . جاكتته ، وسرواله الواسع ، وبلورته ، وقبعته ، ونعله ، وكل ما يلبسه كان جديداً كأنما اشتري لتوه من المعارة بلورته خاصة ، كانت لافتة للانتباه بسبب خطوطها الصفراء كان الناس يروحون ويجيئون فوق الرصيف وكلهم في اضطراب وعلى عجلة وراح هو يحدق في السكة الحديدية التي تمتطي الى ما وراء المحطة . على الأرض نخله ميتة ، وقشور بطيخ أحمر وأصفر ، وزراب ملتصقة بالأسمنت بعض الزنابير كانت تتشمم القشور ، وترتفع ، ثم تنخفض من جديد ، متسلّلة بين أقدام المارّة ، وكان هو يحسّ في مكان ما من جسده ، ربما يكون رأسه أو ظهره ، بإعياء وبغثيان منهم وفجأة دخل القطار المحطة ، محدثاً صخباً عنيفاً وغادرت الصناديق الخشبية الأرض . وتوقف القطار مطلقاً سحاباً من الدخان الأزرق . ونهض هو مسرعاً . وشق الجموع المتراصة لكي يصل الى العربات . وجرى في الأروقة المزدحمة ، وهرس أرجلاً ، والبعض مشى فوق رجليه . وانتهى بأن توقف أمام مقصورة وقد تصبّب عرقاً ، واحتقن وجهه ، واضطربت ثيابه حتى بدت وكأنها توشك أن تفرّ من فوق جسده . شخصيته كلها كانت تنم على انعدام التجربة . في المقصورة ، لم يكن هناك غير شاب وفتاة وقد دخلها بعد أن تأملها جيداً . رفع صندوقه الخشبي الكبير ليضعه في مكانه ثم جلس في الركن . في المقصورة كانت تتصاعد رائحة البصل الأخضر والربيع البصل حين يكون أخضر ، تكون له رائحة الأرض الندية أولاً ثم رائحة الربيع . وتحرك القطار من جديد . وأمامه ، فتحت الفتاة التي كانت نائمة ورأسها فوق بطن الشاب ، عينيها ، ثم أغمضتهما من جديـــد وأطلق القطار سحاباً من الدخان الأزرق وقرّر هو أن يشتري بصلاً أخضر من المحطة القادمة . غير أنه كان متردداً . لماذا ينفق المال من أجل البصل ، كما يقول . حالما أصل الى القرية ، ستكون الحقول مملوءة به . ثم عاد فغيّر رأيه من جديد . كم سيكون ثمن حزمة البصل . . واشترى من المحطة الثانية حزمة كبيرة من البصل بخمسة وعشرين قرشاً . وهو عائد الى منزله ! كم سيضحك أهالي القرية حين يروي لهم ذلك ! كان البصل شديد الخضرة يطقطق تحت الأسنان وأبداً لم يتذوق الذ منه قبل ذلك . ربما لأنه يذبل في القرية . البصل . ربما يكون أكثر شيء عديم الطعم في العالم ،

ادا ما حس أكلناه يومياً . إنه يصبح عير محتمل . ويجعلك قذراً ونتناً ، كما لو أن في فمك صابوناً . ولكن ، حين تأكله مرة واحة في السنة ، فانه سيكون عندئد لديداً . والانسان لا يتعب أبداً في أكله . لديد مثل هدا البصل تماماً . كانت الفتاة مستسلمة للنوم . وكان الشاب يبدو غاطساً في أفكاره . شعره الأسود المتموج يتجاور مقدمة قبعته . شعر شديد السواد ، سريق أحمر حين تلامسه الشمس . وفجأة تنبّه الى شيء ما : الشاب ينظر اليه باستمرار ، وعيناه الواسعتان الجاحظتان ، مشدودتان اليه . أحنى رأسه متصانقاً ، ثم رفعه . ثم عاد يحنيه من جديد . نظر حوله . عضّ بشراسة على البصل الذي طقطق بشدّة . وبعد دلك رفع رأسه . وعندئذ التقى من جديد العينين الكبيرتين ، المملوءتين بالحزن واللتين كانتا لا تزالان مشدودتين اليه . وأحدث له دلك اضطراباً شديداً حتى أنه حدب رأسي بصل من الحزمة ، ومدها الى الشاب :

– خد أيها الصديق ، كل قليلاً أنت أيضاً .

ورفض الشاب بحركة من رأسه ، وألحّ الآخر :

– خد أيها الصديق . أيها الصديق خد مضغة واحدة !

وظل الشاب يحرّك رأسه بهدوء ، محدقاً في الرجل بعينيه الواسعتين الجاحظتين .

وواصل محمود الأشقر – هكذا كان يُسمّى – إلحاحه :

– يجب أن تأكل أنت أيضاً . لقد اشتريت كثيراً . البصل حين يكون أحمر ، يكون مفيداً للصحة . وادا ما أحس الانسان بتعب ما ، فعليه أن يأكل قليلاً منه ، ثم ينام تحت شمس منتصف النهار . وحين يستيقظ ، يحس أنه ولد من جديد ، قوياً ، نشطاً . أكيد أن كل ما هو أخضر مفيد للصحة ولكن البصل الأحمر ، أفضل شيء .

ومن جديد رفض الشاب بحركة عنيفة من رأسه .

– البصل الأحمر ينعشك في فصول الحرارة العالية ، ويعيد لك الشهية المفقودة ، قال محمود الأشقر .

وظلت عينا الشاب مثبتتين عليه . «كم هي عنيفة نظرته . لم أعد أتحملها» قال محمود الأشقر . «مادا دهاه ؟ لمادا ينظر الي هكدا ، هدا الشخص الحقير ؟ !» . واستيقظت الفتاة ، ورفعت رأسها ، ونظرت حولها ، وهي شاردة الدهن ، ثم أراحت رأسها فوق بطن مرافقها وأغمضت عينيها من جديد .

كان القطار يجري بسرعة عبر السهل ، ورأى خلال دلك وادياً جافاً . وكانت الأشجار وأعمدة التلغراف تنهار تحت نظراته . وكانت الرياح تعصف باسطة الأعشاب الصفراء باتجاه الجنوب . وربما كان القطار هو الذي جعله يتصور دلك واختفى السهل فجأة تحت سحاب من الغبار ، ثم برز من جديد . وبلغوا نهراً . ومرّ القطار بصخب فوق جسر حديدي صغير . كان النهر مغموراً بالشمس . غير أن خيط الضوء النحيل سرعان ما اختفى . ثم أنه شاهد في السماء حدأة . وبسرعة تركوا وراءهم العصفور الذي كان ينزلق في السماء . وظلت نظرة الشاب تمتد الى جسده . ولم يعد محمود الأشقر ينظر الى النافذة . لم يكن يجرؤ على رفع عينيه ، والنظر اليه . ولفترة زمنية ، ظل محنيّ الرأس . ثم عاد من جديد ينظر من خلال النافذة . شاهد بقرة تسرح وحيدة وسط السهل . وفجأة نحلت ثم انهارت ، ثم اختفت هي أيضاً . وامتد السهل منبسطاً ، قاحلاً وفارغاً وراح هو يتأمله بشيء من الفتور . كل الألوان التي يمكن أن تكون للأرض ، وللأشجار بجميع أنواعهـــا ! كانت السحب ترحف في السماء بيضاء ، منفسحية . والكون كله يمر أمام عينيـــــه . ومن جديد عاد الى أفكاره الأولى . «لا بد أن أفعلها مهما كان الثمن !» ، كان يردد . وبحركة عنيفة حوّل عينيه الى المقصورة . وبعض القشور سقطت فوق الغبـــــار . ولاحظ عندئد رجلاً يكنس ، فأحر ساقيه .

وفجأة التقت نظراتهما . كانت عينا الشاب كبيرتين ، واسعتين ، كأنهما جامدتان . وكان يحملق فيه بنظرات كابية ، ونوع من الدهول . وأخفض محمود عينيه . ونظر الى الفتاة النائمة ، ورأسها فوق بطن الشاب . كان وجهها دابلاً ونحيلاً . وكانت ترقد متنفسة بعمق . الى أي شيء ينظر هدا الشاب ؟ الى الندب العميق في وجهه ؟ ولكن ليس في عينيه خوف أو شفقة ، ولا حتى اندهاش . وفجأة فكّر في قبعته . ربما يكون فوق قبعته شيء ما . نزعها ، وتفقّدها جيداً . ثم عاد فوضعها فوق رأسه ، بحركة متوترة . ومن جديد ، رفع رأسه . الندب الذي حفره المنجل في وجهه . وأحس بوخزة في قلبه ، وهو يتدكر دلك اليوم ، يوم تخاصم مع مستيك علي بسبب المسقى . لقد تعاركا بكل الغضب ، والضغينة ، والكراهية التي تجمّعت طوال سنين . الغبار والطين . شجرة خضراء . الأعشاب . السماء الزرقاء . الألم الخاطف . رأسه وهو يدور . الدم وهو

يتدفق . كان يسبح في دمه . ومرّة أخرى ، رفع رأسه . كانت العينان اللتان تحدقان فيه ، كابيتين أكثر من ذي قبل . وأحس بساقيه تضطربان بعنف . خاصة ساقه اليمنى ثم بدأ عندئذ يتكلم دون أن يدري كيف قرر ذلك
– هل هي مريضة ؟ ما لها ؟ إنها شديدة الشحوب . أيها الصديـــق . المرض شيء قاس . ليحفظنا الله من شرّه ! ولكنه حين يداهمنا لا نستطيع أن نفعل شيئاً . حين نثور غير أننا لا نحصل على أية نتيجة. أليس كذلك أيها الصديق. ماذا نستطيع أن نفعل الرجل ضد المرض . لا شيء ! المرض لا يعرف الرحمـــة . من أي شيء تشتكي هذه الفتاة أيها الصديـــق ؟
وظل الشاب صامتاً واشتد غيظ الاخر
ربما هي مصابة بالملاريا . ولكن الملاريا جعلتها ترتعش ذات الحسن ؟ لا . انها جعلتها تنحل انها مريضة جدا . أليس كذلك ؟
دائماً نفس النظره
ولم يمنع محمود الأشقر نفسه من أن يضربه ضربة خفيفة على ركبته .
– أكيد انها لسبب الحمّى ؟ قال ذلك وهو يحدق بشجاعة في العينين الفارغتين من أي معنى
وارتعش الشاب ، حين لمسته يد محمود وتحركت عيناه قليلاً وعبرهما بريق كاذب .
– اذا كانت الحمى . . .
– «إنها مريضة» ، قال الشاب .
وغمر محمود الأشقر شعور يمرح فيه الفرح بالشفقة ولمع وجهـــه
– ربما تكون الملاريا . ولكن .
وخفض الشاب عينيه لأول مرة .
– لا أحد يعرف مرضها – قال – أخذتها الى كل الأطباء في كل المدن ، ولم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً ولكن ، الى آخر يوم ظللت آخذها الى الأطباء .
وكأنّ صوته ليس صوته ، من شدة الخفوت والكآبة .
«في القرية حاولنا كل الأدوية الممكنة . أنت ترى أنه لم يبق لها سوى الجلد على العظم . انها تمضي الوقت في النوم لقد خطبتها منذ ثلاث سنوات . وداهمها المرض بعد شهر من الخطوبة . وها هي كما أنت تراها .
واندهل محمود الأشقر . يا لها من قرية ، تسمح للفتاة بمرافقة خطيبها .
«صحيح انها مريضة . . ولكن . . »
دائما نفس النظرة الخامدة والآن تترقرق في عينيه دمعة صغـــيرة . «فليذهب الى الشيطان» قال محمود الأشقر لنفسه . لماذا ينظر الي هذه النظرة الحمقاء «فليفقأ الله عينيك أيها . . الأبله . . »
وصعد مسافر الى القطار . فتح باب المقصورة ، وألقى نظرة . ثم أغلقه من جديد وابتعد . كان القطار يتهادى فوق السكة ، وكان السهل منبسطاً ، الى حد الأفق . وظلت أعمدة التلغراف تتهاوى وراء النافذة . وأخذ هو يتكلم بشيء من الحدّة :
– أنا عائد الى قريتي . نعم أيها الصديق . أنا عائد الى قريتي . لقد مرّت الآن خمس سنوات على فراقي لها . جئت لكي أكسب ما يسمح لي بشراء ثورين . وقد كسبت ما يسمح لي بشراء عشرة ثيران . وضحك ضحكة صغيرة .
– اشتغلت حمّالاً في ازمير ، وربحت مالاً كثيراً . وحالما أصل الى القرية سأشتري أربعة ثيران بقرون كبيرة ومتفرعة . نعم ، ليس واحداً ، وليس اثنين . قلت أربعة ثيران . وسأشتري أيضاً أربع بقرات ، وخرفاناً . . أيها الصديق ، وعنزات ، ثم سأشتري حصاناً ، وفرساً أيضاً . ولقد اشتريت ثياباً للعائلة كلها وللكبار والصغار ، لأخي ولزوجتي ولأطفالي ولأمي . انها تعيش الى حدّ الآن . . أمي ! إنها في حوالي الثمانين من عمرها . وهي مقوّسة الظهر . ولزوجتي أيضاً . لكل الناس . حالما أصل سيصبح المنزل شبيهاً بحديقة مزهرة . سيكون ذلك كما الجبال التي تتغطى بالأزهار في الربيع أما قريتنا فهي محاطة بالصنوبر . وحول القرية لا تشم سوى رائحة الصنوبر ، والأرز ، ومياه الينابيع هناك هي مياه الفتوة . كل أغنياء مرانش يأتون لقضاء الصيف هناك أي نعم ! أنهم يصعدون الى قريتنا لقضاء الصيف . وقاطعه الشاب وهو منفعل :
– منذ ثلاث سنوات وهي لم تبرأ البعض يتحدث عن هزال . والآخرون يقولون أشياء كثيرة . هناك طبيب تحدث عن الصنوبر . غير أن أراضي قريتنا ، أراض قاحلة ، ولا تجد فيها صنوبراً !
وقال محمود الأشقر :
– الصنوبر عندنا ضخم . سكان المدينة يصعدون الى قريتنا

لقضاء الصيف . وفجأة أحس كأن رجّة في قلبه . رفع رأسه ونظر الى الشاب . لم تعد عيناه كابيتين ، حامدتين . كانتا تلمعان . وكان ينظر اليه بمحبة ، ووجهه محمر . وغمرت محمود موجة فرح الى حدّ أنه أحسّ بالغثيان ودق قلبه بعنف من شدة الانفعال والتأثر .

– إسمع أيها الصديق ، حول القرية غابة صنوبر وأنا كما أنت ترى كسبت ما يسمح لي بشراء عشرة ثيران ، وأربع بقرات . وأنا الذي كنت أتمنى أن أشتري بقرات حليب وخرفاناً وماعـــزاً . في البيت سيكون هناك حليب وزبدة وعسل كثير .

– إسمع أيها الصديق . تعال الى القرية بصحبة حطيبتك . آت بها الينا وسأعتني بكما كما أنا أعتني بعيني . تعال الى القرية .

لقد كسبت ما يسمح لي بشراء عشر ثيران . ليس اثنتين ، أو ثلاثة – عشرة ! آت بها الينا . ثلاثة أشهر فقط وتتخلص من كل هذا العذاب . تعاليا الى القرية . ثلاثة أشهر فقط وتشفى . ستحس بنفسها وكأنها تولد من حديد . آت بها الينا . سأشتري اربع بقرات حليب ! وسأقيم لكما زفافاً في القرية ! آت بها اليـــنا !

إمسك بيد الشاب وضغط عليهمـا بقوة . وكانت عينـاه تضحكان . «شكير الصنوبر هو أفضل دواء في العالم . سأنادي القرية كلها . ليس هناك سوى الناس الطيبين . وسيقوم كل الشباب بحلب الشكير للمريضـة . ان الشكير مفيـد جداً للصحـــة . صدّقني لن تموت ، اذا ما هي أكلته .

وانحنى الشاب من النافذة .

– «سننزل هنا حين يتوقف القطار» قال .

ثم استدار الى الفتاة

– «إنهضي يا دونديلي . إنهضي ، لقد وصلنا» . ورفعت الفتاة رأسها وهي متعبة ، وأصلحت خمارها . وبعد قليل وقف القطار وطارت غربان من المحطة المقفرة وهي تطلق نعيقاً قوياً . ونهض الشاب . ووضع حطيبته الناعسة فوق ظهره :

– «قريتنا هناك وراء الربوة» قال وهو يغادر المقصورة . وقفز محمود ناهضاً وشدّه من حاكتته .

– لن أغفر لك اذا أنت لم تأت الى القرية . نعم ، اذا لم تأت الى القرية فسأظل حاقداً عليك الى الأبد . في الربيع ، نعم ، حين يطل الربيع ، آت بخطيبتك ، والآن ، سر وليساعدك الله . . أيها الصديق» .

ونزل الشاب من القطار . وتبعه محمود الأشقر بنظراته . انه الاحتفال الكبير بالنسبة اليه . أحسّ أن كل شيء يطير من شدة الفرح من حوله وفجأة راى الشاب وحطيبته فوق ظهره مسمّراً أمام النافذة وعيناه تحدقان به . عينان واسعتان . إرتج القطار . وفجأة فهم . وبدأ القطار يتحرك مغادراً المحطة . صرخ بأعلى صوته :

– «إسمع قريتنا هونو . قريةهونو في مقاطعة البيستـان . هونـــو ! هونـــو ! هونـــو . آت بها . . لن أغفر لك . . اذا . .

وزمجر القطار وانطلق عبر السهل اللانهائي ، مطلقاً سحاباً من الدخان الأزرق شبيهاً بزوبعة من الفرح .

* * *

محمد الغزّي

الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي

يتميز التراث الجاهلي بإيقاع حسي لافت تشي به كل القصائد والأساطير والأخبار التي حفظتها ذاكرة العرب عن عصر غامض وساحر في آن ، فالزمن الجاهلي بقي عالماً بالذاكرة مترسباً في الروح ، لم تستطع العصور اللاحقة أن تلغيه من الوجدان أو تشطبه من القلب

لقد بقي العربي على تواصل مع زمنه القديم ، مشدوداً الى رموزه البعيدة ، وكثيراً ما تاق الى استعادته من خلال العودة الى الصحراء والخروج الى البادية ، الأمر الذي جعل الرسول يعتبر من بدّى كافراً

فالصحراء لم تكن دلالة مكانية فحسب بل كانت دلالة زمنية أيضاً . انها الرحم الذي تنامى فيه العهد الجاهلي وتشكلت رموزه ، فالعودة اليها هي عودة الى ذلك الزمن القديم ، أي انها ارتداد الى عصر سعى الاسلام الى نفيه وإلغائه

لكن ، ورغم وقوف الاسلام امام هذه الظاهرة ، ظل العربي يعود الى الصحراء يستلهم قيمها ومُثلها أي انه ظل في آخر الأمر ، يستبطن العهد القديم ويستعيده بطرائق شتى ، وكأن العصر الجاهلي كان يمثل في اللاوعي الجمعي ، طفولة الفكر العربي ، وصفاء الوعي في انبثاقه الأول ، فكان الحنين اليه حنين الانسان الى حضن الأم .

ولعل أجلى مظاهر هذا الحنين يبرز في الكتابة الشعرية التي اتخذت شكل استحضار دائم لذلك العهد القديم وبعث متواصل لرموزه ومفرداته ، ويتضح ذلك في المقدمة الطللية التي أصبحت تقليداً شائعاً في القصيدة العربية اقتفاها كل الشعراء بما في ذلك الشعراء الذين ناهضوها ودعوا الى إلغائها .

والمقدمة الطللية هي قبل كل شيء مديح للمرأة واحتفاء بعناصر فتنتها ، أي انها صلاة مُرجاةٌ الى الجسد ، والى معاني المتعة التي يمثلها .

في هذه المقدمة تصبح المرأة مجازاً ، صورة بلاغية ، استعارة كبرى . فالشاعر لا يصف امرأةً محددة ، واضحة المعالم ، بيّنة السمات ، بل يعدد قيماً في الجمال ثابتةً ومجردة ، وكثيراً ما يعمد الى ايجاد قرائن بينها وبين طواطم كانت لها قداسة في العصر الجاهلي مثل الشمس والغزال والنخلة . . وكثيرون هم الشعراء الذين تحدثوا عن هذه المرأة كعنصر خصوبة ونماء ، بحلولها تربو الأرض وتهتز ، وبرحيلها يعم الجدب ، وتؤول الأشياء الى خراب ، الأمر الذي يدفعنا الى القول بأن هذه المقدمة ليست الا بقايا صلاة ، بقايا ابتهالات دينية كان يزجيها العربي القديم الى آلهة الخصب الجاهلية . وقد ترسّبت هذه الابتهالات بعد ذلك في الشعر العربي الى أن أصبحت تقليداً متواتراً فيه

وقريب من هذا المعنى رأي الناقد ابراهيم عبد الرحمان الذي اعتبر المقدمة ذكرى بعيدة لعبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، وهي عبادة انتقلت الى العرب من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور وتعود في أقدم صورها الى مرحلة الطوطمية حين أخذ الانسان يلتفت الى أن الإخصاب هو سر الحياة وأن المرأة هي سر الإخصاب في حياة الانسان ، ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الأله وسيطرت على الديانات القديمة فترة زمنية طويلة ثم ما لبثت ان تحولت المرأة في هذه الديانات ، بعد تطورها الى آلهة تشخص فكرة الأمومة ، ثم تطورات هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم لتصبح كرمزاً للأم الكبرى إلاهة الخصب والنماء الشمس .

ومن جهة أخرى فقد تحدثت كتب الأخبار القديمة عن وجود عاملات داخل المعبد الجاهلي ملحقات بخدمته ، يبذلن أجسادهن لكهان المعبد وسدنته ، وكان من بين هؤلاء الشعراء الذين كانوا ملحقين بخدمة الآلهة ، وقادتها «نسوة في بيوت الأصنام» ناهض الاسلام وناصبه العداء وقد تأول بعض الدارسين المقدمة الطللية انطلاقاً من هذه الأخبار فقالوا :

راقصة عربية ، رسم ريفي لفاري لوكومت .

«اذا لم تكن الأسماء المتعددة في المقدمات الطللية في صورة من صور الرهبنة والحب العامض تعود الى آلهات وقديسات فهي تعود الى هذه الأنماط من النسوة اللواتي كان الشاعر يلق لديهن الحظوة باعتباره أحد العاملين في الهيكل» . . .

لهذا كله نحب أن نزعم ان المقدمة الطللية كانت حنيناً متواصلاً للعصر الجاهلي ، وان هذا الحنين كان مشبّعاً بالمعاني الحسية ، ذلك ان العهد القديم مثّل نموذجاً اخلاقياً متحرراً ، ونمطاً احتماعياً منعتقاً من الحصار والكبت وازدواجية القيمه .

فالمجتمع الجاهلي ، كما صورته الكتب التراثية ، كان مثالاً «للفوضى الحسية» ولانتشار قيم اللذة ، ومن ثم ارتبط هذا العصر في الذاكرة بغياب كل حظر ثقافي على الجسد ، وبانتفاء كل قمع على غرائزه ، فكان الحنين اليه حنيناً الى عصر لم تقنّن فيه اللذة ، ولم تروّض فيه الغرائز .

صحيح أن الزواج كرابطة تقوم بين الرجل والمرأة تنظمها العرف ، ويخل بموجبها للرجل أن يطأ المرأة لتسولدها كان سائداً في الجاهلية ، لكن صحيح أيضاً أن هناك أنواعاً من الأنكحة وجدت في الجاهلية الى جانب الزواج وقد أقرّها العرف كذلك واستبقاها المجتمع رغم انحدارها من عصور سحيقة : فهناك المسامده والمخادنه ونكاح الضيزن ، ونكاح الشغار ، ونكاح البدل وهي جميعها علاقات جنسيه غايتها تحقيق اللذة واطلاق الغرائز ، بل يبدو أن العقيدة الوثنية العربية كانت تقوم أساساً على الاحتفاء بالجسد رمز الحياه والخصوبة والتجدد . فالجسد لم يكن الاخر الملغى ولا الغائب المنفي بل كان هذا الحضور المتواصل الذي يربط الانسان بتيار الحياة ، ويصل الغريزة بايقاع الطبيعه .

وبالعودة الى طقوس العرب الوثنية نتأكد من هذا الاحتفاء اللافت بالجسد ، فالجاهلي لم يتعامل مع جسده على أنه «مُعتقلٌ» و «محبسٌ» و «أثرٌ لخطيئة قديمة» أي كفرصية استلاب واكراه ، بل تعامل معه كأداة لذة وإبداع ، وكمصدر للجمال ، ومنال أصلي له ، وباختصار كوسيلة تحرر فردي وجماعي . .

وككل الشعوب القديمة كان للعرب قداسة تمثّل الجسد والشهوة والعشق ، وهذه القداسة جسّدها العرب في تمثال هشٍ لامرأة جميلة عارية ، برزت مفاتنها واحتفى وجهها تحت قناع كثيف

إنها الآلهة العُزى التي شغلت العرب ، وجعلتهم يحجون اليها بل ويقدّمون اليها قرابين انسانية .

كانت هذه الآلهة ، على ما روته الأخبار القديمة ، مزيجاً من اللذة والعنف ، من الرقة والقسوة ، فهي تتبدى حيناً ، دمويّة تتشهّى لحم البشر وتستمرئه ، وتتبدّى ، حيناً آخر ، رحيمة تبارك العُشّاق وترعى مَضاجِعَهم .

وقد تكون هذه الآلهة قد انحدرت الى العرب من حضارة بابل وأساطيرها القديمة ، فهي عشتار العربية رمز كوكب الزهرة الذي عبده الشرق القديم واحتفى به منذ أقدم العصور ، وقد جاء تشخيصها في صورة امرأة عارية ساحرة ، قادرة على إثارة الغرائز الحسية ، وأسر قلوب الرجال ، لكن هذه الالاهة ، ورغم عرائها ، قد حجبت وجهها . . .

وهذا الوصف الذي جاء لإلاهة الجسد «العُزى» يذكرنا بالتماثيل الدانيه التي كانت تتبدّى فيها المرأة دون ملامح ، وأحياناً دون وجه ، ومعنى ذلك «أن الدانيين لم يكونوا يرسمون امرأة معينه ، ولكنهم كانوا يستحضرون المرأة بوصفها أمّاً أي مصدراً للخصوبة واستمرار الحياة . . ان أشكال الأنثى القابلة للحمل وعدٌ دائمٌ بتجديد الحياة واستمرارها والتغلب على عدوان الموت الضاري .

ومما يؤكد هذه المعاني ان العُزى كانت قبلة المرأة العقيم والمرأة العانس . قال الألوسي «كانت المرأة من العرب اذا عسر عليها خاطب النكاح نشرت جانباً من شعرها ، وكحّلت إحدى عينيها مخالفة للشعر المنشور ، وحجلت على احدى رجليها ، ويكون ذلك ليلا وتقول أبغي النكاح قبل الصباح» .

ومن أجل هذا كانت لربّة الجنس والخصوبة مكانة خاصة في رتب الآلهة عند العرب ، فهي بنتٌ من بنات الاله الأمر الذي جعل قريشاً تولها عناية خاصة فترعى حرمها وتذبح عندها . . ويبدو أن نذورها كانت في وقت من الأوقات نذوراً انسانية ، من ذلك أن المنذر ملك الحيرة أهداها عدداً كبيراً من الإماء . . وقد ظل الاهتمام بهذه الإلاهة متواصلاً بعد الاسلام ، فقد ذكر اسحاق الانطاكي الذي كان يعيش في أوائل القرن الخامس أنّ العرب بقوا يعبدونها في عصره .

وبالقرب من هذه التمثال الهش كان يقوم تمثال ثانٍ هو تمثال الإله «أد» رمزاً لجسد الرجل في فتوته وقوته واندفاعه ، إنه

الاله القمر أبو الآلهة وكبير الأرباب ، وقد جاء في هيئة تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال قد دُبِر عليه حُلتان ، متزرٌ بحلةٍ ، ومرتدٍ بأخرى ، عليه سيف قد تقلده ، وقه تنكّس قوساً وبين يديه حربة فيها لواء ووقصة فيها نبل . . .

إنه الاله الذي عبدتْهُ كل العرب وتحاشت ذكر اسمه خوفاً وتهيباً ، ورمزت اليه بقرني ثور (وهو علامة القمر وقد أصبح هلالاً) .

والى هذا الإله نسب بعض الدارسين طقس «وأد البنات» ، ففي كل موسم كان العرب يقدّمون إليه الإناث حتى يرسل الغيم و . . . يخصب الأرض .

صحيح أن وأد البنات اصبح في أواخر العهد الجاهلي حلاً لقضايا اقتصادية واخلاقية ، لكن يبدو أنه كان في الأصل طقساً تضحوياً ، أي صلاةً كان يمارسها العربي من أجل استعطاف الاله واسترفاده .

ثم أليس هناك على المستوى اللغوي خيط يجمع بين الاله «أد» وكلمة «الوأد» ؟

ألا يكون هذا البدر مقدماً للاله القمر خاصة وأن هناك وشائج تجمع بين ايقاع الأنوثة وحركة هذا الكوكب .

ومن أشهر التماثيل التي أزدانت بها اللعبة تمثالا أساف ونائلة ، وقد كانا يشخّصان رجلاً وامرأةً في لحظة مضاجعة .

يقول صاحب الأصنام أن اسافاً كان يتعشق نائلة فأقبلا حاجّين فدخلا الكعبة فوجدا غفلةً من الناس ، وخلوة في البيت ففجرا فيه فمُسخا . فأصبح الناس فوجدوهما مسخين فأخرجوهما فوضعوهما موضعهما فعبدتهما خزاعة وقريش ومن حجّ البيت من العرب .

ان هذا الخبر يؤكد أن العاشقين قد مُسخا حجرين وهما يمارسان الخطيئة داخل البيت المقدس ، أي إن التمثالين كانا يجسّدان شاباً وامرأة عاريين وقد عصفت بهما الشهوة ، وقد يكون التمثالان تمثالاً واحداً يجسد تشابك العاشقين وتوحّدهما في لحظة المضاجعة .

الجسد هنا ليس مفرداً ولا معزولاً بل هو في علاقة مع جسد آخر ، أي إنه لا يستمد حضورَه من جماله وفتنته (كما هو الحال بالنسبة للعُزى) بل من خلال العلامة التي يربطها مع جسد ثان . وواضح أن قوة التمثال وروعته تتمثلان في إدامة لحظة هي بطبعها قصيرة وخاطفة ، والاستحواذ على حالة هي بطبعها عصية عن الوصف والتسجيل . . وعبقرية النحات العربي القديم لم تكن في اقتناص هذه اللحظة الهاربة ، وطبعها على الحجر حتى تظلّ أزلية وخالدة .

ويبدو أن التمثال كان قطعتين منفصلتين فقد روت كتب الاخبار قصة تجميعها فقالت إن أسافاً كان بلصق اللعبة ، وكانت نائلة في موضع زمزم (لاحظ علاقة المرأة بالماء) فقربتهما القبائل حتى يتم تجسيد مشهد الحب كما حدث ذات يوم في البيت المقدس .

وجليٌّ ان هذين التمثالين اللذين اتيها تمثالاً واحداً كانا يجّدان الفعل المحظور ، ويحتميان بمعاني اللذة والحب .

ومن قصة أساف ونائلة استنتج بعض الدارسين دليلاً آخر على أن الجنس كان يُمارَس في المعبد على عادة الكثير من الشعوب القديمة ، وقالوا ان قصة المسخ جاءت في عصور متأخرة بعد زوال هذه العادة واستهجانها .

أما اذا عدنا الى شعائر الحج الوثنية ، كما كانت تُمارَس في الجاهلية ، فنحن نلاحظ أنها كانت تنطوي على الكثير من الطقوس الجنسيه ، فالحج الجاهلي يبدأ بخلع الثياب والطواف حول البيت في عراء تام ، وينتهي بالدخول الى بيوت البغايا والاقامة في مخادعهن ردحاً من الزمن .

كان العرب يقولون «لا نطوف في ثياب أثمنا فيها» ولعلّ هذا التبرير جاء متأخراً بعد انتشار قيم دينية جديدة (وخاصة القيم اليهودية والمسيحية» والتي تعتبر الجسد عورة يسعى على المرء اخفاؤها ، وقد يكون الأصل التصدي الى الآلهة في عراء كامل ، عراء في الروح ، وعراء في الجسد حتى يتم التواصل بين العابد والمعبود . . فالعربي وهو يتخلى عن ثيابه إنما يتخلى ، في آخر الأمر ، عن كل ما هو أرضي واجتماعي ليرتد الى أصوله الأولى : إنه الخروج من مملكة الثقافة والدخول ثانية في مملكة الطبيعة .

وكانت مراسم الحج طوافاً ، أي كانت حركة دائرية ، تبدأ بتقبيل أساف ونائلة وتنتهي بهما ، وأثناء ذلك كانت الصلاة «مكاءً وتصديةً» أي رقصاً وموسيقى . . فالجسد الذي كان يرقص في طوافٍ حول البيت كان في آخر الأمر ، يستحضر

حركة الكواكب والنجوم التي اكتظت بنصبها وتماثيلها أركان الكعبة ، ويستعيد ، بذلك ، دورة الأيام والفصول .
إن الديانة الوثنية الجاهلية كانت تقوم أساساً على عبادة الكواكب التي تتألف من ثلاثة أجرام وهي القمر والشمس الزهرة ، ويؤلف هذا الثالوث الالهي عائلة صغيرة يلعب فيها القمر غالباً دور الأب والشمس دور الأم والزهرة دور الابن .

من ناحية أخرى تواترت شهادات على أن وطء المومسات كان طقساً وثنياً مارسه العرب في الجاهلية ، فالمومس التي كانت تنطوي في الكثير من الحضارات الشرقية القديمة على أبعاد أسطورية ، بقيت ذات حضور لافت في المجتمع الجاهلي القديم

كانت هذه المرأة الملفعة بالسحر تضرب خباءها فوق الهضاب ، وتضع على بابها علامة وترتدي أثواباً خاصة . إنها تنتمي الى فئة من النساء مميزة ، فهي المرأة القريبة من المعبد ، والقريبة من حجيجه ، والتي ، إن أمّ العربي مواسمه الدينية ، تستضيفه وتجدّد غرائزه وقواه .

كان العربي القديم يتجه نحو البغي لاتمام الطقس وتقديم المال الى المعبد ، ذلك ان الاحتفاء بالجسد كان جزءاً من الاحتفاء بالآلهة ، وكان الاقتران بالمومس اقتراناً بحارسة الاسرار وكاتمة العهد الالهي .

فحجُ القران كما يأوّله الأستاذ علي زيعور كان حفلاً جنسياً ، فيه المتعبد يتخذ من الجنس شكلاً من أشكال العبادة ، بل لعل المومس ، كما أسلفنا ، كانت تتخذ من المعبد نفسه مكاناً لممارسة هذا الطقس

ويبدو أن البيت ظل ، حتى بعد مجيء الاسلام ، مقترناً في الذاكرة الجمعية بتلك الطقوس الجنسية القديمة ، الامر الذي جعل بعض المسلمين يواصلون ، دون وعي ، صلاة الجاهلية حول البيت ، غير آبهين بالأخلاق الجديدة التي شرعها الاسلام والتي جرّدت الكعبة من كل أصنامها ، وانصابها ، وجعلتها مكاناً روحياً خالصاً

فقد بقي البيت ، عند الكثير من العرب المسلمين ، رديفاً للنساء والجمال والابتهالات الغزلية . فخروج فتيان المدينة ومكة في العهود الاسلامية الاولى ، الى الكعبة في كل موسم حج للتعرض للنساء والتشبيب بهنّ ليس في رأينا إلا امتداداً لتلك الشعائر القديمة ، وتواصلاً خفياً لها .
فهذا عمر بن أبي ربيعة كان يقيم بمكة فاذا آن الحج اعتمر في ذي القعدة ، ولبس الحلل الفاخرة وركب النجائب المخضوبة بالحناء ، وأسبل لمته ، ومضى خلف النساء يتغزّل بهن .

وهذا الحارث بن خالد المخزومي كان يراقب الحج كما يفعل ابن ابي ربيعة ويتشبب بمن يستحسنهن من النساء وهنّ في الطواف . وكذلك كان يفعل أبو دهبل الجمحي وغيره من فتيان العرب

وقد أثار هذا السلوك الجاهلي حفيظة الخلفاء المسلمين فهددوا هؤلاء العشاق وتوعّدوهم بل وأقاموا عليهم الحد . .

لقد ظل العصر الجاهلي اذن رمزاً للاحتفاء بالجسد ، وتمجيد الغرائز ، أي انه ظل رمزاً للتحرر من كل قمع ثقافي أو اخلاقي على اللذة الحسية ، الأمر الذي جعل العربي يستحضره دائماً ويستعيده أبداً .

وختم بالتساؤل عن أسباب هذه الحرية التي كانت تسود العلاقات في ظل العشر البدوي ؟

إن العديد من الدارسين يرون في غياب سلطة الأب عن الحضارة الجاهلية سبباً في ذلك ، فأسطورة الأب الفرويدي لم يكن يعرفها القبيل الجاهلي وبالتالي لم يكن القبيل يعاني من العور الجنسي لقلة الاناث كما تصوّر فرويد لدى أي قبيل انساني .

ويذهب مطاع صفدي الى أن زعامة الأب في الجاهلية لا تقوم على احتكار للجنس وتوزيع عادل للطعام إذ أن عادة وأد البنات لدى بعض القبائل العرب تؤكد على الأقل انتفاء العوز للجنس الآخر إن لم تدل على وفرة فيه .

ومن ثم يستنتج أن السلطة ليست والدية الأصل عند العرب ، إذ لا يلعب الأب دور موزع اللقمة والمتعة وقاسم حظوظ عائلته وقومه حسب دافعي البقاء هذين للفرد والنوع . .

فان حياة المشاع داخل القبيل البدوي نظام طبيعي لا يفسر ما بُني عليه فيما بعد من أنظمة ثقافية عند مولد المشروع الثقافي العربي .

نساء يرقصن ، ١٢٥٠ قبل الميلاد (متحف القاهرة) .

ايناس نـور

إكتشاف أوروبا للرقص الشرقي

يرتبط سحر الشرق في أذهاننا بسحر الرقص الشرقي الذي يرجع وفق بعض التقديرات الى عهد الفراعنة وفي قول آخر الى عهد ما قبل الخلافة العباسية . ولا شك بأن أساطير ألف ليلة وليلة التي عرفها العالم أجمع قد لعبت دوراً هاماً في إحاطة فن الرقص الشرقي بهالة ساحرة . تفتن القلوب

وقد بدأ الغرب مؤخراً في الاهتمام بهذا الفن وبحث أصوله وتدريسه وباتت تطالعنا فنانات أوروبيات وأمريكيات يحترفن ويؤدين الرقص الشرقي ورغم أن هناك اهتماماً فيما بينهن بدراسة أصوله وحركاته ، إلا أن هـنـاك رأياً يجد أن الفنانة الشرقية تختلف تماماً في إدائها عن زميلتها الغربية ويقول هذا الرأي ان المسألة ليست مجرد دراسة حركات وقواعد ولكنها إحساس نابع من الداخل ومرتبط بنمط حياة ومشاعر لا يستوعبها الغرب بسهولة

وهناك عدة أسباب وراء اهتمام الغرب بهذا الفن

سبب الاهتمام في الغرب :

يكمن سر الاهتمام به في الغرب في ان الرقص الشرقي يعدّ وسيلة جديدة للتعبير عن المشاعر الجسدية كما أنه يتميز بخفة الحركة وملائمته اللافتة بالاضافة الى ما يثيره من فضول الغرب في التعرف على حضارة غريبة وجديدة

وفي المانيا أصدرت ديتلنده كاركوتلي Dietlinde Karkutli كتاباً عن الرقص الشرقي عام ١٩٨٣ وهي تقوم بتعليم الرقص في فرانكفورت تقول السيدة كاركوتلي في كتابها «يرجع عهد الاهتمام بالرقص الشرقي في الغرب الى بداية الستينات حيث افتتحت أولى معاهد تدريب الرقص في كاليفورنيا بالولايات المتحدة

وترجع السيدة كاركوتلي سبب الاهتمام بالرقص الشرقي وانتشاره في كافة الطبقات الى أمرين

الأول . تفتّح الامريكيين على كل ما هو جديد وغريب كما أنه وسيلة يُشاد بها لاكتساب الرحل والحفاظ عليه بعد أن فشلت مساحيق التجميل وآخر صيحات تصفيف الشعر بالاضافة الى أن الرقص الشرقي هو آخر صيحة يجب مسايرتها

الثاني ينظر بعض المهتمات بالرقص الى هذا الفن على أنه وظيفة اجتماعية ، فهو يأتي تعبيراً عن الذات ، كما أنه وسيلة لتنشيط الدورة الدموية والعضلات .

كيف انتقل الى ألمانيا ؟

انتقل الاهتمام أو ظهرت موجة الإقبال على الرقص الشرقي بقدوم السيدات الالمانيات من الولايات المتحدة . وساهمت في ذلك أيضاً في انتشاره زوجات الامريكيين العاملين في المانيا الاتحادية وقد اختلفت أسباب الاهتمام به في المانيا . وفي هذا الصدد تقول ديتلنده كاركوتلي

«رأى البعض فيه وسيلة للوصول الى أهداف معينة مرتبطة بالرحل غير أنه وجد اهتماماً لدى أعضاء حركات وتجمعات نسائية مختلفة» ويُطرح هنا تساؤل عن كيفية ذلك في الوقت الذي ارتبط فيه هذا الفن في أفكارنا بأنه فن ذو طابع مثير ؟ كيف وجد هذا الاهتمام لدى السيدات الشابات اللاتي لا ينظرن الى أنفسهن على أنه وسيلة إمتاع للرجل ؟

تجيب ديتلنده كاركوتلي على ذلك بقولها «هناك عدة عوامل تلعب دورها في هذا المجال اذ أن موجة الاهتمام بالرقص الشرقي في المانيا جاءت في وقت ساد فيه شعور متخمة من التفكير العقلي وانتشر الشعور بالملل والفراغ بسبب زيادة تقدير العقلانية والمنطق ومن ثم كان على الجسم أن يردّ على ذلك الموقف ويعمل بوصفه الدعامة للمخ المهيمن والمسيطر واتجهت بعض النساء الى الرقص كوسيلة للتجربة والاختبار بعد فترة نالت فيها الحرية والمساواة ولم تعرف كيف تتخلص في اطار الحرية والمساواة من الالام والمعاناة الداخلية وبدأت هذه السيدات في تعلم الرقص ولاحظن مدى تأثيره الجيد عليهن وما يحدثه من شعور بالتوازن فيما بين العقل والجسد

واللافت للنظر هو سر تأثير هـذا الرقص الـذي ينحصر فيـه ولا نجده في أنواع أخرى من الرقص كالرقص الاوروبي الحديث المتنوع أو الباليه مثلاً تقول ديتلنده كاركوتلي سبب التأثير الساحر للرقص الشرقي دوناً عن الرقصات الاخرى هو أن الرقص الحديث سواء الاوروبي الحديث أو الشعبي هو ان الأخير هو الى حد بعيد رقص للسيقان أي أن الحركة تأتي فيه من السيقان وليس من وسط الجسم كالرقص الشرقي وتضيف : إن رقص السيقان قد يكون في إيقاع خطوات جميلة ورشيقة ، إلا أنه لا يعبر عما يختلج في النفوس وعن المشاعر الدفينة . كذلك لا يمكن التعبير عن هذا في رقص الباليه الذي يُقدم وفق نظم محددة وصارمة للحركات تفرض من الخارج بينما الرقص الشرقي هو رقص مرتجل يدفع بنا في حركات تتمتع بالتلقائية . ولذلك فقد شعرت المرأة بأن هذا الرقص خاص بها كما أنه قد يكون وسيلة تساعدها على إعادة إحياء أنوثتها وفي الحث على ذلك

ويتضح لنا مما تقدم الأهمية الرمزية للاهتمام بالرقص الشرقي ، أما من الناحية العملية فإن التمرينات الجسدية والحركة المستمرة لهما تأثير على الشعور بالارتياح وذلك عقب عملية تدريب العضلات وتنشيط الدورة الدموية . ولو أننا حقق ذلك من خلال التمرينات الرياضية

وتصف فنانة الرقص الشرقي المصرية سهير زكي موجة الاهتمام بالرقص الشـرقـي فـي أوروبـا بقولها : لا عجب فـي اهتمـام المـرأة الامريكية والاوروبية بهذا الرقص ، فهي يتطلع الى شيء يبعث على السعادة من داخلهن ، ولذلك لا أعتقد أن هذه الموجة ستزول بل إنها ستزداد ، فرقصنا يعيش على أحاسيسنا وقلوبنا وهذه أشياء مستمرة وغير محددة بوقت معين

وتقول إحدى معلمات الرقص في ميونيخ أن الرقص الشرقي لا يعرف مثاليات الجمال أو حدوداً في العمر وهناك إقبال من كافة الطبقات

ديدليدا كركوتلي . ألمانية ترقص بالعربي .

٣٥

والأعمار . وتقول إن من الرقص ليس سهلاً نظراً لأنه خلاف الرقصات الأخرى يتم تحريك أجزاء مختلفة من الجسم بصورة منفصلة وتقول : إن أصعب شيء ليس تعليم حركات الرقص ولكن الإحساس الذي يجب أن يكون مصاحباً للرقص . . ولا يتعلمه البعض أبداً .

وتقول معلمة أخرى إن اهتمام المرأة الالمانية بالرقص يرجع الى ان المرأة المتحررة تفضل العودة الى أنوثتها مرة أخرى .

وتفيد بعض التقارير بأن هناك ١٥ معلمة رقص في ميونيخ فقط قامت على مدى عامين الماضيين كل منها بتعليم عدد يتراوح ما بين ٥٠ - ١٠٠ طالبة

متى عرف الغرب الرقص الشرقي ؟

تروي ديتلنده كاركوتلي في كتابها بدايات التعرف على الرقص الشرقي في الغرب مشيرة الى أحد كتابات «زولا Zola وهي رواياته «نانا» التي أصدرها عام ١٨٨٠ وفيها أورد تعبير «رقص البطن» وهو التعبير الذي ترجم في الولايات المتحدة وفي عام ١٨٨٩ ترجم الى الالمانية بنفس المعنى . بينما يطلق عليه بالفرنسية «الرقص الشرقي» وفي عام ١٨٩٣ أقيم معرض عالمي في شيكاغو بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على اكتشاف كولومبوس لأمريكا وكان من بين ما شهده الجمهور راقصة وفرقتها وكان يطلق على الراقصة اسم «مصر الصغيرة» ، وقد قامت الفرقة بتقديم عروضها في موقع مخصص لشارع صور الحياة القاهرية وكان قد سبق تقديم هذا العرض قبل أربعة أعوام من ذلك التاريخ ، في معرض عالمي في باريس ولاقى نجاحاً كبيراً

الرقص الشرقي . . والعالم العربي :

تقول ديتلنده كاركوتلي إنه في ضوء انتشار الاسلام في القرن السابع وتحريم التصوير والنحت الذي يخالف العقيدة الاسلامية كان الرقص الشرقي وسيلة حية للتعبير عن المشاعر من خلال الجسم بمصاحبة الموسيقى

وتفيد بعض المقدرات بأن الرقص الشرقي قد انتقل - في ظل الهيمنة العثمانية - من مصر الى البوسفور وكان ذلك على اقصى تقدير في عام ١٥١٧ وكان الرقص في الحريم التركي لامتاع السيد وصاحب الدار ، مما أساء بصورة أكبر الى سمعة الرقص الشرقي ويقال ان الرقص الشرقي تأثر وتغير في كل أنحاء المملكة العثمانية ، غير أن الأكثر اعتقاداً هو أن الحركات المصرية للوسط والارداف والجزء العلوي من الجسم والاذرع قد أضيف اليها حركة البطن ومن ثم انتشر في كل انحاء دول البحر المتوسط على هذا النحو

ولا زلنا حتى اليوم نشاهد احتراف الرقص الشرقي ، وتقوم الراقصة بتقديم عرضها منفردة ، على إيقاع فرقة موسيقية

وفي القديم كان يطلق على هذا الصنف من النساء اسم «راقصات الشوارع» ذلك لأنهن كن يقدمن عروضهن في الطرقات والساحات العامة وهن سافرات . وتقدم فنانة الرقص الشرقي حالياً عروضها غالباً في حفل الزفاف وغيره من المناسبات ، ولا يمكن اقامة حفل زفاف في البلاد العربية دون رقص شرقي وحينما تكون ظروف العائلة لا تسمح بدفع نفقات راقصة - نظراً لارتفاع أجرها - يقوم أهل العروس بالرقص

وتقول ديتلنده كاركوتلي كان يطلق في الماضي على الراقصة المحترفة اسم «غازية» نسبة الى قبيلة غواري التي تعيش حالياً بصورة كبيرة في قرى صغيرة بوادي النيل . وإن كان بعضهم أيضاً يعيش في صعيد مصر وكانت الغواري يتصفن بجمال غير عادي ، ويرتدين فاخرة . وكانت الكثيرات منهن ذوات أنوف تتسم بالنبل وقد عُرف عن الكثيرات منهن سوء السمعة بسبب كونهن محظيات يكتسبن إيراداً إضافياً الى جانب إيرادهن من الرقص

وغالباً ما كانت الفرقة المصاحبة للراقصة من نفس القبيلة أو العائلة . وكان يتم استخدام الكمان أو الربابة مع الطار أو الدف ، أو الطبلة مع المزمار . وغالباً ما كانت امرأة هي التي تقوم بالدق على الدف .

وفي عام ١٨٤٣ سن محمد علي مؤسس الملكية الحديثة في مصر في إطار حملته للاصلاح قوانين لتحريم الرقص في الطرقات وكان من يخالف هذه التعليمات ويتم ضبطه أكثر من ثلاث مرات يتم ترحيله الى مدينة إسنا في صعيد مصر

وهناك التقى في أحد الأيام جوستاف فلوبير بكوتشوك هانم - وتعني بالتركية الأميرة الصغيرة - . وتأثر فلوبير بها كثيراً ووصف اداءها الراقص في أحد كتبه وهو يطابق الرقص الشرقي المعروف لدينا وظهر تأثير كوتشوك في بعض كتابات فلوبير مثل «صالامبو» و «روزيند» و «هيروديا» التي اقتبس عنها أوسكار ويلد فكرة قصيدته «سالومي» والتي كتبها في عام ١٨٩٣ للممثلة الفرنسية «سارة برنارد» كذلك تأثر ريتشارد شتراوس الذي أقام بعض الوقت في منطقة الشرق الأوسط ووضع موسيقى اوبريت كتبها أوسكار وايلد

بداية جديدة :

وقد أعقب انتهاء حقبة الاستعمار وبدء حصول الدول العربية على استقلالها بروز الرقص الشرقي من جديد كأحد الجوانب الفولكلورية المميزة وكان ظهور فرقة رضا للفنون الشعبية في مصر في نهاية الخمسينات بمثابة اضافة وخطوة جديدة ويغلب على الرقص الفولكلوري الى حد كبير طابع الرقص الشرقي وكان قيام الفرقة بمثابة اعتراف من جانب الدولة بهذا اللون من الفن في مصر وتقول فريدة فهمي النجمة الأولى للفرقة انها استطاعت من خلال ادائها وعمل الفرقة أن تجعل الرقص في مصر صورة لتعبير المرأة المحترم عن الحياة بينما كان الأمر فيما سبق مختلفاً حيث كان الرقص العام مقصوراً على طبقة الغواري ثم كان بعد ذلك وسيلة رخيصة للترفيه أثناء فترة الاستعمار ومن ثم كان من غير الممكن لفتاة تنتمي الى عائلة طيبة أن تقدم عروضاً للرقص الشعبي

الرقص الشرقي . . أصل لرقصات أخرى :

يرى رأي أن الرقص الاسباني أصله عربي . وإن كان العرب غادروا اسبانيا منذ عدة قرون إلا أنهم تركوا بصماتهم على الرقص الاسباني وخاصة في الاندلس واشبيليه حيث أفضل الراقصين والعازفين والمطربين . ويقال أن الرقص المغربي - الاسباني عبر المحيط الى امريكا اللاتينية ليتحول الى السامبا والرومبا والكاريوكا

وعندما ظهرت رقصة الروك - أند - رول في نهاية الخمسينات قيل إنها

مأحودة عن رقصة أولاد أبو العيط الي يؤديها دراويش مصر ، وقال الدراويش حيئئد أن الامريكيين اقتبسوا هده الرقصة وادحلوا عليها تعديلات طفيمة . وفي دلك الوقت قال أساتدة للموسيقى إن هناك تشابهاً كبيراً بين موسيقى أبو العيط والروك – أند – رول وكلاهما يعتمد على موسيقى صاخبة ونعمات متلاحقة

المعروف أن رقصة أبو العيط قد ابتدعها أحد الصوفية تعبيراً عن حركات الفلاحين في الأرص مع دكر الله في نفس الوقت

الرقص الشرقي وارتباطه بالمرأة :

كان للمرأة دور تاريخي في الرقصات الشعبية الي تحمل قصة الحياة في كل مكان والمرأة معروف عنها قدرة فائقة في التعبير عن المشاعر كما أنها مسع الحياة . وفي مصر القديمة رقصت المرأة في مناسبات الفرح والسرور وترقص الافريقية لإظهار مشاعر الفرحة والحب والكراهية . . وهناك رقصات للسيوف يلوحن بها إبعاداً للأرواح الشريرة عن العروسين .
وكانت المرأة العربية تحرج أيام القتال لتحمس الرحال ، كما حرحت هند بنت عقبة ومعها النساء يضربن بالدفوف حلف الرحال يحرصهن على التقدم في المعركة والموت فيها ، كدلك كانت المرأة العربية تستقبل المنتصرين العائدين بالأناشيد والأعاني وحركات الايقاع تعبيراً عن الفرحة

الرقص الشرقي . . ما هو ؟

يعد الرقص الشرقي من أصعب الرقصات في العالم . ويقول رأي أنه من الخطأ إطلاق تعبير «هز البطن» عليه لأنه رقص تعبيري . ويرى هدا الرأي ضرورة أن تكون الراقصة ملمة بالنوتة الموسيقية والرقص الكلاسيكي لتستطيع التعبير وهناك آلات متنوعة كالعود والناي وهي آلات عاطفية . . والعود يتسم بأنه آلة حساسة ناعمة تتسم بالحنان ، ويجب التعبير عن هده المشاعر أثناء الأداء ، أما الناي فيتخيل المرء نفسه أمام البحر أو الحقل أو الصحراء وعلى الراقصة أن تعرف كيف تحشد هده الصور وإيصالها بصورة تعبيرية للجمهور

ويعارض رأي آخر فكرة أن الرقص الشرقي أصله مصري ، ويقول أن الرقص المصري هو رقص فرعوني وليس شرقياً . . بينما الرقص الشرقي هو مريج من الهندي والفارسي والعبيقي وقد أحد العبيقيون الرقص عن البدو الرحل وصقلوه ثم حملوه الى أسبانيا والرقص الشرقي معروف مند ما قبل عهد العباسيين وتطور في بلاد الفرس الي شهدت ازدهاراً ويدهب هدا الرأي الى الرقص الشرقي لا يقل أهمية عن الرقص العالمي كالفالس والبالية الكلاسيكي أو الحديث .

*

إدعار ديغا :
الراقصات الخضر ،
١٨٧٧ - ٧٩ .

◁ أوغست ماكي
البالي الروسي
الاول ، ١٩١٢

جونتر جراس

البـالّيـريـنـا

أفكار حول الخلق الفني والإلهام والشكل

في احد المطاعم ، اكتشفت بعض الرسوم تمثل مشاهد على طريقة «الكوميديا دي لارتي» ، والايمائيات المسرحية ، وتأثيرات السحر المسرحي الرمزي وحول احد هذه الرسوم سيكون موضوع هذا المقال .

رسوم صغيرة ، مرتبة فوق بعضها البعض . هناك في عمق الغرفة ، في ظليل النافذة المفتوحة ، سرير عال ، في حالة فوضى ، كما لو أن أحداً يعاني من الأرق قد أهمله وتركه في تلك الحالة . ومرسوم منذ البداية بيد جريئة ، حافظت بعناية على فارق الورق ، يبدو أكثر المشاهد حيوية . الشاعر ، بإهمال كبير ، يرتدي قميصاً ومنديلاً وبنطلوناً ، ويجلس على كرسي بائس ، وهو متكيء الى الوراء قليلاً ، تاركاً يده الممسكة بالريشة تتدلى ، وبالأحرى كان يمسك بالورقة البيضاء . وهو بهذه الهيئة الجاحدة يراقب الباليرينا التي تقف على طاولته بحذائها المدبّب . ويمكن أن نرى أيضاً الشرائط المتقاطعة فوق العرقوب ، ثم مكوّر تنوره عاليه الثمن ، بقماش عيرورون وتحت اللآلىء ، وتحت الجديلة ، بتمس الصدر في الجسد تنطلق حركة ، وتثب ، رافعة اليدين ، ثم تتمدد حتى آخر اصبع . وتحت الالم الخفيف لرسم الجاحبين ، تبتسم الباليرينا ابتسامة خفيفة وتنظر الى ذلك الذي يتأمل الرسم ، وكأنها ترقص له وليس للشاعر .

والدوائر الهادئة لكل تلك الهيئات ، تجعلنا نفكر أن هناك حركات أخرى مختارة تنتهي هكذا ، وانها ربما تبدأ من جديد وتملأ بالاستدارات الغرفة ، حيث يكاد يجمعها كل ذلك الأثاث أي الخزانة والكرسي والطاولة والسرير المهمل من القيام بحركة واحدة . وهي في الأرابسك الدقيق مثل ميزان ، تعين الانسجام والتناسق . ولكن ، ربما تأخذها قفزة بطيئة ، مقطّعة بدقة ، في خط صاعد عبر النافذة المفتوحة على السماء والليل ، فتترك عندئذ الطاولة فارغة تماماً . وهو – أي الشاعر – الممسك بيديه ورقة وريشة ، يرغب في أن يمسك بها ، وأن يحتفظ بما يمكن الاحتفاظ به ، أي ذلك الذي لا يمكن بالتأكيد مسكه اذا ما كانت اليدان غير شاعرتين . وعندئذ سيجلس من حديد في مكانه ، وسيظل طويلاً جالساً ، والريشة في يده المتدلية ، وفي اليد اليسرى الورقة الممسكة بخشونة ، وسيبحث فوق الطاولة المكان الذي تم فيه كل شيء ، وسيعثر على تحرير صغير ، لا معنى له كما كل التحارير ، وعندئذ سيكتب الشاعر عن ذلك الرسم .

يمكننا أن نبتسم حين نتأمل هذه الصورة الساذجة ، وأن نبحث بالاصبع ، وأن نحد الأماكن التي تذكرنا بطريقة كريهة بالخزف الصيني المثقل والمغبّر الذي في خزائن جدّاتنا الزجاجية وسنقصي تحت عرائش الحديقة ، حميمية هذا اللقاء بين الشاعر وربّة الشعر ، ولن يمكننا أن نتسامح ، في حين اننا لم نطلب شيئاً ، مع مثل تلك العروض فوق طاولة عملنا . ومع ذلك ، فانه في حين اننا نقايض أقزام حديقة وغرليات رغوية بمنافض السجائر المصنوعة من الباكليت ، والخزانة الزجاجية بطاولة كليوية ، مقابل ربح مريب ، فانه من المحتمل أن الشاعر بآلته الكاتبة ، في حاجة الى مثل هذا الحدث الخاص . فالى حد اليوم ، لا تولد القصيدة الاّ اذا هبّت إحدى ربّات الشعر للنجدة .

واذا ما فكر الشاعر في وصف الباليرينا – ثمة فرصة كافية لذلك منحه اياها رقصها ، والفضاء البارد والمنيع الذي سطرته حركتها – فانه يقترب ، راغباً في أن يرى ما في الكواليس ، وفي وضع حد للفتنة . وهو في هذه الحالة شبيه بالطوابعيّ الذي يفحص على الضوء المضلّع الرباعي الصغير والمشتهى حتى يتبين جيداً التخريم والفتيلة المعدنية . وتاج وابتسامة الملكة ، مهما كان نجاح المهمة ، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤثرا على عينه ، عين القاضي .

ولنعد الآن الى الرسم المعنيّ بالأمر . لحظة من هذه العروض الأكثر اتقاناً ، لم تترك لهذا الشاعر غير أثر حذاء الرقص فوق الطاولة . وذلك سيكون موضوعه . وعندئذ يصبح المشهد تخلياً ، والتحرير دليلاً . والباليرينا مع ذلك ؟ ستكلّم من النافذة التي جاءت منها ، ثم مضت منها . واذا ما كان شاعراً جيداً جالساً هناك أمام تلك الطاولة – لا يمكننا أن نحكم على

دلك من حلال الرسم – فانه سيعدل عن أن يكتب أن الباليرينا لها عينان من دهب، وان وجهها لطيف وان رجليها الصغيرتين حفيفتان. ونحن لا يمكن أن نقوم بمثل هذه المعاينات حول العينين والوجه والساقين في لحظات ملتبسة كهذه. ولا بد في مثل هذا الحال من إذنٍ للقاء في الكواليس وللنظر في مقصورة الفنانة.

جسدها، الاكسسوار الجديد:

المغني، اذا ما التمس دلك صوته، سيمسك بالكرسي – سيكون هناك دائماً وبالقرب منه شيء ما يمكن به يمسك به عند الحاجة – وهو بهذه الحركة يهب قوة جديدة لحنجرته، ويجعل الأغنية التي يؤديها أكثر فتنة. ومثل هذه الحالة لا تنطبق مع الباليرينا. قليلة هي الأشياء المسموح بها لها. جسدها، هذا الرائدة المطربة لجمال معذّب، مصاغ صياغة حسنة، ومتهيء لاراقة دموع هستيرية قليلاً، يطل حالما تجر على مغادرة الكواليس بخطوتها الصغيرة والسريعة، اكسسوارها الوحيد. وهي وحيدة، ترسم تلك الأشكال وتبلغ بين الاستدارة الرابعة والثالثة، تلك الدرجة من العفوية ومن اهال النفس التي لا يمكن أن يبلغها الأشد ألمانية من بين أولئك الشعراء الصغار. والآن، هل يمكن أن تسمح لنا كل دورة، حتى ولو كان لها القدر الكافي من الإنطلاق، بالدخول الى مكان المنى داك؟ هل هذا ما يحدث بالضبط حين يعزف «دايرمشان» موسيقى الفالس ويغمض عينيه في شيء من الغبطة؟ ونحن نرى مع الاستدارة، هذا التجريد المتصنّع، ان الدورة الأخيرة والنهائية تبدو كما أنها بجحت، وأن العرض الفني هو الذي نطهره هنا انه الفن، ذلك ان الأمر لم تعد له أية صلة بالطبيعة، وذلك لأن وردة الورق – مثلما نحن نعرفها فوق المرمى – متقدمة على كل نبات، وانها لن تذبل أبداً. وهو الفن أيضاً لأن العنف، وإنكار الاعصاء البليدة، واتقان شكل فارغ، كل ذلك يساهم أيضاً ودائماً في جمال انعدام الجاذبية الذي لا يمكن أن يحمل أي اسم.

وعندئذ يرتفع من المقصورة نداء: «فيرا» أو «تاشا» موجّه الى تلك المخلوقة البالغة من العمر سبعة وعشرين عاماً، والعاطسة الآن في العرق. والمقصورة هي وحدها التي تمتلك حـــق استقبال ذلك الجسد المرسوم بعمل شاق، والذي يرأرئ، ولا رائدة له. والآن تتجلّى براءة وتفاهة تلك الاستراحة بين عرضين ذوي مستوى عال، ومتعبين في لطافتهما. الباليرينا تقول أشياء تافهة. الباليرينا احتفلت بخطوبتها أخيراً. غير أنـــه من المحتمل أن تفسخ قريباً. الباليرينا تضع نظارتين لأنها حسيرة النظر وهي تقلب أوراق مجلة للعثور على الكلمات المتقاطعة. وهـ الباليرينا تذرف بعض الدموع. واليوم، فقدت توازنها ا٫ حدّ ما، ولم يكن أرابسكها جيداً، وفي الاستدارة الثالثة، «تعثرت». وهذا ما لا يجب أن يقع.

المغنّي، اذا ما احتاج الى سند ما وهو يغني، فبامكانه أن يمسك بمسند كرسي. وبامكان «ايرمشان» أن يميل قليلاً خلال الفالس وأن يعتقد في أعماق نفسه أن كل شيء على ما يرام. ولا أحد له الحق في أن يحمط له صعبة. ولكن حين «تتعثر» الباليرينا، فانهم يتسمرون في كراسي الأوركسترا، ويشعرون بالحرارة في القاعة. ويتمطط المشهد، متحلياً في ضوء النهار المكتمل، وكل الوشوشات تردّد وتكرّر أن الباليرينا بلغت سن السابعة والعشرين، وانها ترأزئ، وان عملية أجريت لها على الرائدة.

الرقص بأرجل حافيـة:

«راقصة التعبير» هي العـدوّة، والنقيضـة الأكثر حديـة للباليرينا بينما تقوم الباليرينا بتنمية جسدها حسب قواعد ثابتة، وهي تبتسم، كما لو اننا رسمنا ذلك بالريشة عند ملتقى الشفتين، فان راقصة التعبير ترقص بروحها المعقّدة. وحركات أعصابها تجعلنا نعتقد أن ركبتها الخاصة، المقوّسة فوق ذلك، هي سبب كاف لكي تشـدّ لسـاعتين طويلتين كـراسي الأوركسترا، والقاعة النصف ممتلئة. الباليرينا تسكن عند أمها. وهي لا تدخّن، ولا تأكل سوى اليوغرت والموز. وهي تغذّي كلباً صغيراً، وقبل التمرين وبعده، تحس بالتعب، ولا شيء غير التعب. أما راقصة التعبير فهي مثقفة. تستطيع أن تنشد عن ظهر قلب «أغنية الحب والموت». وهي قد شاهدت خمس مرات «أورفي» كوكتو. وفي غرفتها المؤثثة ثمة أشياء معلقة منها قناع افريقي، ولوحة لباول كلي، وصورة لراقصة معبد «صيام». وهي تخيط فساتينها وحدها، وأبداً لا تسلّم خصلات شعرها الطويلة والرائعة لحلاق. ولأن الباليرينا تنام مبكراً، فان حياتها الليلية، باستثناء بعض السهرات السينمائية منظمة بطريقة غير مؤذية. أما راقصة التعبير فلها صديق يعزف على البيانو. والاثنان يعيشان الخوف من طفل. وبالرغم من ذلك فانهما يتمنيان أن يكون لهما واحد. أما هي فترغب في أكثر من ذلك، وتتمنى أن تكون أمّاً حقيقية. ولذا فانها ترقص تعويضاً عن كل ذلك، وشعرها محلول خوفاً من

الحلاق ، في فستان شبيه بكيس . وهي ترقص المهدهدة ، والانتظارات ، والنهايات . وآخر رقصاتها تسمى : الحين يبــكي .

راقصة التعبير ترقص بساقين حافيتين ولهذا يمكن أن نسميها «الراقصة ذات الساقين الحافيتين» أما تمرين الباليرينا فله رتابة القانون الروسي . لحم عذّب بشدّة ، ومرصوص ، يحتبي في حوارب الرقص البيضاء أو الحمراء أو الفضية . ويمكن أن نقول أن ساقي الباليرينا نشعتان ، وأن أصابعها مسلوخة ، وأن تقويسات نعلها قد تجاوزت الحد . وكل ذلك يبدو وكأنه ضحية عرض ذلك المعيار الجمالي . وهناك عند أسفل الجسد ، يتجمّع ذلك الذي هناك في الأعلى ، مقنّع بالحركة المتناسقة وبالابتسامة العذبة . والقرون الوسطى والمحاكم الدنسه هي التي تحدّد الى الآن قياس هذه الأحدية . ولذا فانه يمكننا أن نعتبر أن الاثنين والثلاثين «مجلوداً» الذي ننزع اليه ، كاعتراف . ولا شيء ، ولا رقصة واحده من رقصات السيفان الحافيه ، يمكن أن تعوّض هذا الاعتراف ، وهذا الألم

تزهّد أمام المرآة :

الباليرينا تعيش تماماً مثل راهبة ، معرّضه لمختلف أنواع الأغـــواء ، في الترهّد الأكثر صرامه . ومثل هذه المقارنه لا يجب أن تفاجئنا ، ذلك ان كل من قادم اليها ، كان دائماً نتيجه قيد منطقي ، وليس مطلقاً ، نتيجة إلهام عبقريّ . حتى وإن حملتنا - أو جعلتنا - حماقات في ميدان الممنوع ، نعتقد أن كل شيء جائز في الفــن ، فان الذهن الأكثر رشاقة اخترع دائماً قواعد ، وحجرات ممنوعة . وهكذا فان فضاء الباليرينا هو أيضاً محدود ، ومراقبته ممكنة ، وهو لا يسمح بتغيّرات الا داخل المساحة الظاهرة . ان حتميات العصر وضروريات تفرض على الباليرينا وجهاً جديداً دائماً ، يمكننا أن نضع عليه أقنعة عرائسية أو شبه عرائسية . وهي متهيئة لمثل هذه الألعاب الصغيرة التريبية ، متأكدة من أن كل موضة تنسجم معها . والثورة الحقيقية لا بد مع ذلك أن تحدث في قصرها نفسه

يا له من تشابه في ميدان الرسم ! ان الرغبة في رؤية اكتشافات عامة في اختراع مواد جديدة ، وفي استبدال الرسم الزيتي بأسلوب مرتسم التزيين الصيني على الالومينيوم ، تبدو خرقاء تماماً . وأبداً لن يتمكن الولع بالفنون ، الذي يسهل التعرف عليه اعتياداً على نواحيه المصطنعة ، من أن يحل محل المهنة ، المتماسكة والمحافظة حتى في الثورة . وبواسطة الباليرينا تصبح المــــرآة الأداة دونما تسامح أو غفران للتزهّد . وواضحة تماماً ، تبدأ في التمرّن أمام مساحتها . ان رقصها ليس رقص العينين المغمضتين . والمرآة ليست بالنسبة لها سوى ذلك البلّور الذي يعكس كل شيء بوضوح تــــام ؛ بلّور شبيه بأحلاقي دون شفقة ، عليها أن تؤمن به وأن تنقاد اليه . ماذا يمكن أن يحمّل الشاعر مرآته ! ؟ انها تلك البطاقات البريدية الرمزيه والمهمة التي يدسّها في محيطه الباروكي ! انها بالنسبة اليه الدخول والخروج وكالقطط الصغيرة ، التي لا تزال جاهلة ، يبحث الشاعر وراء الزجاج ، ومن المحتمل أن يعثر على صندوق مكتنز ، مملوء بأسرار مختلفة ، وعلى رسائل قديمة لم يكن يتصوّر أنه سيعثر عليها ، وعلى مشط مليء بالشعر . ليس الاّ في أوقات التعثّر الهاني ، حين يحسّ جسدنا أنه أثريَ أو أفقر ، يمكن أن نقف أيضاً مثلها أمام المرآة بنفس الصفاء والوضوح . انها تكشف للبنات علامات سن الرشد . وأبداً لا تفلت منها أمومة ولا تلك السن التي سقطت . ربما يشبه كل من الحلاق ، وسائق التاكسي ، والخياط ، والرسام في صورته التي يرسمها بنفسه ، والعاهرة التي رتّبت غرفتها الصغيرة بكمية من القطع البلورية الموجه ، في ناحية ما للباليرينا . انها نظرة الحرفي المهمومة والقلقة ، نظرة الكائن البشري الذي يشتعل بجسده ، نظرة في مفكّرة خطايانا .

تصفيق وستــار :

التصفيق هو عملة الباليرينا النحاسية . وهي تحسبها بعناية وانتباه . واذا ما كانت لهذه العملة خاصية النقود المعدنية ، أي ان بامكانها أن تُدس في جورب ، فانها ستصنعها جانباً لأوقات قادمة حين لن تكون هناك أيد . ذلك أنه لا أحد يرغب في أن يصفق لأن ذلك يمكن أن يؤلم ، لأوقات حيث لا يجوز للرجل المسؤول عن الستار أن يرسم على اللوحة هذه الخطوط التي تعني · ستة عشر استدعاء اليوم ، اثنان أكثر من الأمس . بكل تلك الدقة ، وبكل ذلك القلق الذي يحس به نداءات عصفور خلال جولة في الغابة ، تحدد الباليرينا عدد المتفرجين من خلال التصفيق وبعد الستار الأخير تنهار الباليرينا كما قلعة من الأوراق تعرّض فجأة الى ممر هوائي . وكل واحد من أعصابها ، يفقد توازنه العـــادي ويرتخي ، كما يرتخي أيضاً وجهها . هذا الصحن المزيّن بفتات التجميل . وتصبح عيناها جاحرتين عن إلقاء نظرة واحدة . ومن شدة التوتر تتسعان بشكل مخيف . ونفس الشيء يحدث بالنسبة للفم المستعد في كل لحظة لاطلاق صرخة هستيرية . ومع ذلك فان ابتسامة ساذجة

تمرص عليه مثل هدا الحهد ، حى أن تصلّباً يظهر عند زاوية الشفتيں . ولماذا لا بد من تجعيد الجبين ، وهزّ الكتفين دائماً . وكل قطعة من قطع العرض موصوعة بكثير من الحطأ أو الدراية ، تعادر مكانها . وادا البالّيرينا تشعر وكأنها خارج داتها .

النقطة الصغـيرة :

انها ترفع يدها في حط مقوّس قليلاً . وهناك في الأعلى ترتسم اليـد ، تواصلاً لمفصل متعدد ، دونما فائدة . وكل هدا لا معنى له . هو للنظر فقط . ولا حتى تحية ، أو دعوة للاقتراب . وفي منتصف طريق الرينة ، لا رعبة لهدا سوى الكشف عمّا هو موجود ، وإظهار ان يداً تتقوس قاسمة الخلفية ، وان في المكان الدي أشير اليه الاصبع ، ثمة نقطة اليها ينقاد كل جمال ، والبالّيرينا أيضاً . وأبداً لن نفكّر في أن تقوّس اليد بطريقة أحرى ، أن تقوّسها بحيث أن معناها يصبح فقط القوة ، واليأس ، أو حتى بشاعة حط يتكسر ، أو حادثٍ ما . وأبداً لن تطلق اصبعاً باتجاه نقاط أخرى عير تلك التي لا معنى لها أكثر من معنى سكة حمراء ، ورغم دلك فهي حد شاسعة ، وجد نهمـــة ، حتى ان كل رشاقتنا يمكن أن تضيع فيها . ذلك أنه ادا ما نحن طلبنا من البالّيرينا أن ترقص لنا مرة «رقصة القسلة الدرية» فانها ستقوم بسبع استدارات ، وستنهي حركتها بابتسامة . وادا ما قدم أحد راعباً في أن يراها تؤدي رقصة موضوعها المرور ، أو إعادة توحيد طرفي ألمانيا ، فانها ستندي له حيناً ، دلك التركيب من الأشكال الفنية التي في نهايتها يكمل الارابسك التوحيد ، ويحل مشكلة المرور ، في دات اللحظة التي يشير فيها الاصبع الى النقطة الصغيرة

ومواكباً لكل هده العروض ، يدوي «لحن السير التركي» ، أو قطعة صغيرة من «كسّارة الجوز» . عير أن دلك لا يمكن أن

إدعار ديغا
البالّيرينا .

يغيّر شيئاً ، اذ اننا لا يمكن حقاً أن نقول ان البالّيرينا ، انساقت الى الموسيقى . انها تترك عازف البيانو يدلّها على اللحن ، ويفسّره لها ، ويعزفه لها ، وتستسلم هي تماماً وبايمان كبير لقائد البالية لكي يحدد رقم تتابع «الهيئات» و«الدورات» ، ويشكل بجمل ظهورها على الركح .

وهذا يمكن أن يكون أيضاً «لحن سيرادتسكي» الذي لا يمكن أبداً تجاهله ، أو التغافل عنه ، والذي ترافق أنغامه ورنّاته ، بعدم دقّة صاعقة ، طريقها الى الركح . شرط انها في النهاية ، وفي آخر ضربة دف ، تشير باصبعها مرة أخرى الى تلك النقطة الصغيرة . وهذه الموسيقى تنسجم مع كل ذلك تمام الانسجام .

الطبيعة والفن :

لنعدّ مرة أخرى الى الرسم المعني بالأمر : البالّيرينا في ثوبها المتصلّب ، والمدعوك قليلاً ، ترقص فوق الطاولة . النافذة المفتوحة تجعلنا نشعر انها لا تحتاج الى باب في دخولها ، وفي خروجها . ويمكن أن نتناسى سهولة الغرفة ، والطاولة ، والنافذة ، وها مشهد : منصّة ، وكواليس ، الشاعر بصدره الضيق قليلاً في الصورة ، نعبر هو أيضاً ونصبح الآن تروبادورا يقفز ويرقص . وتتواصل القصة : حب ، وفراق ، وإغراء ، وغيرة ثم موت . وكل هذا سهل . وهو ليس سوى تعلّة لإظهار البالّيرينا وهي تكابد حبالها الصعبة ، راقصة على أصابع رجليها . وفي الديكور الأكثر ثراء يتحقق ما تحدده هنا القرين اليوبي على أنغام بيانو غير مدوزن ، للجسد ، وللجسد فقط .

ما الذي يجبر البالّيرينا ، هذا الكائن الرقيق والحساس ، والذي يكاد يكون تافهاً ، أن تأتي كل يوم لتتمرن ، عامًا بعد عام ، تحت مراقبة معلم البالية ، الذي عادة ما يكون امرأة عجوز أو قطة في أغلب الأحيان ؟ هل هو فقط الكبرياء ، والرغبة في النجاح ؟ وعلى مضض تدخل القاعة ، وتجلس في مكانها .

وعلى مضض تستكمل الحركات الأولى . ثم لحظة تنساق . وفي لحظة واحدة ، يصبح لهذا الصراع ضد الجسد تأثير ساحر عليهـا .

إنه مراح نثري جداً ، حين نهب للشاعر – عوضاً عن مساعدة – تلك النصيحة التي تقول بأن عليه أن يكتب بشكل طبيعي . ولكن كم هي غير محتملة بالنسبة للعين الثاقبة تلك الراقصة التي – منقادة الى لست أدري أي نوع من أنواع الاندفاع – تتجرأ على أن تقفز فوق الركح دونما ذوق .

لقد اعتدنا الآن أن نلتهم لحم الخروف نيئاً مثلما تفعل تلك القبائل المتوحشة . نحن نطبخه جيداً ، ونضيف اليه البهارات . ثم نقول انه «لذيذ» ونأكله بطريقة حضارية مستعملين السكين والشوكة ، ونحول رقبتنا بمنديل . وهكذا فإن الوقت قد حان الآن لكي نقلد الفنون الأخرى نفس الترف الذي نقلده لفن الطبخ – ثمة أصوات تجد لذة في أن ترتفع من حين الى حين زاعمة ان البالية الكلاسيكي قد مات – . وحان الوقت أيضاً لكي نلاحظ بإعجاب شديد ان هذا الفن يمكن – أكثر من الطبخ والرسم – أن يكون الى حد الآن الأقل طبيعية من كل الفنون الأخرى . ومن هنا فهو الأكثر اكمالاً من ناحية الشكل .

واذا ما نحن تمكّنا من خلال كل التجارب – الى حد الآن لم تكن هناك سوى التجارب – أن نبلور أشكال حركة الرقص ، تلك التي لها نفس القوة ، والتي لا علاقة لها بأي ناحية من نواحي الصدفة ، تماماً مثلما في الباليه ، فان البالّيرينا ستنحني عندئذ للمرة الأخيرة .

وربما تظهر بعد ذلك دمية اصطناعية تماماً . وفي كتابه الصغير حول مسرح الدمى يتحدث كلايست Kleist . وكوكوشكا Kokoschka أعدّ لنفسه واحدة من «هذه الفتيات العديمات الإحساس» وفي باليه شليمّر Schlemmer الثالوثي تقوم تماثيل صغيرة مصممة بجرأة بالخطوة الأولى والمهمّة . وربما تتوافق الاثنتان لتحققا رواج الدمى المتحركة والبالّيرينا .

* * *

احتفاء بالنخيـل . . احتفاء بالشعـر

في ذلك اليوم المشمس والجميل من أيام شهر تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٥ ، وقف حوالي ٤٠٠ شخص بين شعراء ونقاد ، وكتاب ، وصحافيين ، جاؤوا من مختلف أنحاء العالم العربي ، وأيضاً من أوروبا وأمريكا حول تمثال الشاعر العظيم بدر شاكر السياب ، هناك على ضفة نهر دجلة في مدينة البصرة . وزغـــردت النساء . ووزع الأطفال التمر والـورود على الضيوف . والبعض بكى تأثراً بذلك الموقف الرائع !

كان السياب يقف بقامته المديدة والنحيفة ، ظهره الى النهر ، ووجهه الى المدينـة . وعلى الكتفين آثـار رصاص الحرب الطويلة . وخلال تلك اللحظات المؤثرة ، شعر الحاضرون برعشة حارة في احتضان تمثال ذلك الشاعر العظيم الذي عاش معذّباً ومريضاً ، وصوّر في شعره تراجيديا الانسان العربي المعاصر ، مستعمَراً ، ومقهوراً ، ومظلوماً ، ومنفياً ، وتائها . وكانت قصائده ولا تزال ، ترفرف على شفاه كل المعذبين ، وكل الراغبين في الحرية والنور .

حدث ذلك خلال مهرجان المربد الشعري الذي انعقد في بغداد خلال الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٨٥ . وقد كان العـــراق يقيم هذا المهرجان مرة كل سنتين . ثم ابتداء من السنة الماضية ٨٥ ، وبقرار من وزير الثقافة والاعلام السيد لطيف نصيف جاسم ، أصبح المهرجان المذكور سنوياً وعالمياً . وبذلك تصبح بغداد من جديد ، وكما كانت منذ قرون عديدة ، مدينة الحكمة والشعر .

وليس هذا بالشيء الغريب أو المصطنع . ذلك أن العراق ذاكرة الانسانية . فيه ازدهرت حضارات عديدة ومختلفة . وفيه ولدت الكتابة . وفيه أينعت شجرة الشعر منذ ملحمة كلكامش ، مروراً بأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والحلاج والمتنبي ، وحتى بدر شاكر السياب والجواهري وعبد الوهاب البياتي وغيرهم .

في العراق ، أو في بلاد الرافدين كما كان يسمّى في القديم ، شعّ أول نور للحضارة الانسانية . يقول أندري بارو : «لقد أولدت بلاد ما بين النهرين ووادي النيل أعظم حضارتين عرفهما العالم . والحديث عن أي منهما قد ظهر أولاً ، لا يخدم سوى غرض ضئيل ، ولكن يبدو الآن محتملاً بصفة عامة ان بلاد الرافدين سلكت الطريق بصفة أسرع قليلاً ، وانها وهبت في عصر متقدم أكثر مما أعطيت . وسواء كان الأمر كذلك أم لا ، فالشيء الأكيد هو أن يكتب على درج التاريخ انه قد ظهرت منذ زمن عابر قبل معجزة اليونان ، انطلاقة مبدعة مزدوجة للعبقرية البشرية قبل ستة آلاف سنة في بلدين مختلفين ، شكلت خطوة حاسمة في اتجاه سيادة الانسان على محيطه . ومن ثم انتقلت المدنية وانتشرت عبر الحضارات المتعاقبة انتشار النار في الغابة . » .

فـي عصر الخلافة العباسية ، أصبحت بغداد عاصمة الحكمة والشعر . وخلال تلك الفترة عـرفت الحضـارة العربيـة الاسلامية أعظم مراحلها . وخلالها أيضاً ازدهرت الفنون والاداب وظهر أعظم شعراء اللغة العربية : أبو نواس ، بشار بن برد ، ابو تمام ، الشريف الرضي ، ابن الرومي ، المتنبي وغيرهم وأيضاً أعظم النـاثرين : عبـد الله بن المقفع ، الجـاحظ ، التوحيدي وغيرهم كثيرون . كما لا ننسى أن مدينة البصرة في تلك الفترة كانت تحتضن سنوياً مهرجاناً شعرياً كبيراً شبيهاً بسوق عكاظ في العصر الجاهلي ، سمّي بمهرجان المربد . وكان الشعراء يأتونه من مختلف أنحـاء الامبراطورية العربيـة الاسلامية

وعندما هجم المغول ، اختاروا الراس أي بغداد . ولمّا حطّموها ، ظل النهران يتدفقان حمراً أياماً طويلة . وهكذا ، وبانهيار بغداد ، مدينة الحكمة والسلام ، انهارت واحدة من أعرق وأعظم الحضارات في تاريخ الانسانية .

وليس غريباً أيضاً أن ينفجر أول ثورة تجديدية في مجال الشعر في العراق خلال النصف الأول من القرن الحالي ، ذلك أن حرائق اللغة اندلعت منذ فجر التاريخ في ذلك البلد الذي تعلّم فيه الانسان كيف يسيطر على الطبيعة ، وكيف يؤسس زمناً جديداً له فوق هذه الأرض ، هو زمن الثقافة والفكر . من «ملحمة كلكامش» وحتى «أنشودة المطر» ظلت مياه الرافدين تمدّ جذع الأرض اليابس بمياه الفكر والروح .

ووفاء منا لحضارة العراق ، تقدم «فكر وفن» هذا الملف الذي يحاول أن يعطي صورة واضحة عن مختلف أطوار الشعر العراقي منذ الخمسينات وحتى الآن .

تحية للنخيل . . وتحية للشعر والشعراء في العراق .

جيل الـروّاد

هذا الجيل هو الذي أسس القصيدة العربية الحديثة . وهو الذي ابتكر موسيقى شعرية جديدة ، ولغة تعكس قضايا الانسان العربي وهو يناضل من أجل الخبز والحرية والكرامة الوطنية . وهو أيضاً الجيل تمكن من أن يحدث رجة ثقافية في مختلف أنحاء العالم العربي ، مخلخلاً بذلك البنى القديمة ، والذائقة السائدة ، ومربكاً النظام الايقاعي القديم ، ومتحدياً التقاليد البالية والمترمتين ، وكل القوى المشدودة الى الماضي البعيد . وبذلك ، أصبح الشاعر مؤسساً للقيم والاخلاق ، ومبشراً وعرافاً ، ورائياً .

كان السياب الخارج من رماد القصيدة القديمة قد اختزن كل حرارة التراث ، واستبطن في الوقت ذاته كل معاناة الحداثة ، فكانت مجموعته «أنشودة المطر» إعلاناً عن أفول زمن شعري ، وظهور زمن شعري آخر .

أما البياتي فقد قوّض البلاغة القديمة ، واستعاض عنها بلغة الحياة في تدفقها وحرارتها . ومعه أصبحت اللغة الشعرية تتقاطع مع لغة الحياة اليومية دون أن تكون إياها .

ان البياتي هو ساحر الكلمات . كل كلمة مهما تكن مألوفة ، تصبح على يديه لافتة ومدهشة ، تنطوي على دلالة وعلى معنى وقد استعار البياتي خاصة قناع المتصوفة ، ومن خلاله صوّر الغربة والألم وحيرة السؤال .

ومما يمكن ملاحظته أخيراً أن جيل الروّاد استفاد كثيراً من الشعر العالمي وخاصة من ت . س . إليوت ، ومن ايلوبار واراغون ، ومن مايكوفسكي وناظم حكمت وغيرهم .

الملاك والشيطـان

عبد الوهاب البياتي

معجزة الحب الخالد : لارا
تنهض من تحت رماد الأسطورة : عنقاء
تتألق نجماً قطبياً
وتهاجر مثل الأنهار
تتقمص في ألواح الطين
وفي أختام ملوك «الوركاء»
صورة عشتار .
تصبح معشوقاً أزلياً في قاموس العشاق
احدى الربات
تتجلى في صور شتى
في أوراق البردي وفي المنحوتات
تغري بعبادتها الشعراء
فاذا ما عبدوها
صاروا في الحب لها عُبدان
أعبدتني
وأنا في المهد صبيٌ
لكني أصبحت عليها سلطان
كانت في الحب ملاكاً
وأنا كنت الشيطان

المغني الأعمـى

مطر يتساقط فوق مساجد طهران
مطر ونعاس
وسحابة خوف تجتاح الناس
لكن معي الموت الأعمى
كان يغني للموتى العميان

مترو باريـس

أشباح عدد الرمل
أنهكها المعنى واللامعنى في حمى البحث
ودوار الرقص
بعض منها ينزل أو يصعد من جوف الأرض
أملاً في البعث
منها : من يبكي / يترنح / يضحك
يعوي مثل الذئب ويغضب
يستبدل ذاكرة الأمس بأخرى
يتلفت
ويخاطب انساناً مجهولاً في الغيب
من يهذي / يتصور جوعاً / يتأبط
حسناء الى المرقص
من يعرف لحناً / يشحذ /
يُلقي شعراً / و / يحلق في المطلق
من يرجو شيئاً لا يتحقق
وتظل الأشباح الأرضية تنزل أو تصعد
في النفق الأسود

نهر المجـرة

في نهر مجرة هذا الكون الشعري
المسكون بروح الأسلاف

كنا / مثل فراخ لم تنبت ، بعد ، قوادمها
نسبح ضد التيار
ونحاول ليل نهار
أن نصطاد الثور الأسطوري
لنذبحه ، قرباناً لأله الشعر المتجلي
في عش الأسحار
كنا نتحدى
أزمنةً شاحت وعصوراً تنهار
بصواعق من نار
كنا أطفالاً
لكنا في الحب كبار

النقاد الأدعياء

جرذان حقول الكلمات
دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد
لكن الشاعر فوق صليب المنفى
حمل الشمس وطار

الولادة في مدن لم تولد

أولد في مدن لم تُولد
لكي في ليل خريف المدن العربية
مكسور القلب ، أموت
أدفن في غرناطة حي
وأقول :
«لا غالب الا الحب»
وأحرق شعري وأموت
أنهض من بعد الموت
لأولد في مدن لم تولد وأموت

* * *

الستينيون

هؤلاء الشعراء هم امتداد لجيل الروّاد ، وفي ذات الوقت القطيعة معه . ومعهم استكملت القصيدة الحديثة شروط حداثتها .
بالنسبة ليوسف الصائغ ، أهم شعراء هذا الجيل ، يمكن أن نقول انه استفاد كثيراً من الكتب المقدسة ، ومن ملحمة كلكامش ، وحتى من الأغاني الشعبية التي يغنيها الناس في مدينة الموصل ، مسقط رأسه .
أما حميد سعيد ، فيتميز بالبناء الدرامي للقصيدة . والشاعر من خلال قصيدته يروي حدثاً أو يصوّر واقعة أو يرسم مشهداً ، أي أنه يستلهم من الحياة حركتها وتحولها العميق .
ويعتبر سامي مهدي شاعر القصيدة – الومضة . وهذه القصيدة ليست امتداداً في الزمن وانما هي ومضة فيه . والشاعر عند سامي مهدي هو سليل الحكماء القدماء . انه يوقد جمرة الشعر حتى يستضيء بها ، ويستدل بها آخرون .
وعند حسب الشيخ جعفر تصبح القصيدة غابة من الصور والكلمات والايقاع . انها استعارة لقصص الخلق القديمة ، للملاحم البابلية ، والقصائد الأشورية .
شاعران يختلفان عن هؤلاء رغم أنهما ينتسبان الى نفس الجيل : صلاح فائق وسركون بولص . وهذان الشاعران هما من أكثر المستفيدين من السريالية وخاصة من اندريه برتون . وأهم ما يتميزان به هو انهما تمكنا من كتابة القصيدة السريالية القريبة من مناخ القصيدة العربية . وهو ما عجز عنه الكثيرون وخاصة في لبنان .

القارعة

حميد سعيد

أغضب الملكة
ومضى طائراً خارج المملكة
رافضاً أن يكونْ . .
واحداً من ذكور كسالى تعيشُ على البركة

* *

نحلةٌ ضائعة
تمعنُ الى غابةٍ واسعةٌ
حين أدخلها في شمائلهِ . . كانت القارعة
يفتحُ الفجرُ أبوابهُ للزهور المقيمة في الليلِ . .
يسكن أوراقها الضوءُ . .
تأتي اليعاسيبُ من رحلةِ الموتِ . .
تاركةً خوفها
الغصون الجديدةُ . . والدرنات
الثمار المضيئةُ . . والموكبُ الذهبيُّ المدجّجُ . .
بالطلعِ والماءِ

ويسلك المساء
خَيْبَتُ غزلها نبعة المندباء

**

تحلعـان . .
وبعدهما تحلقان
ثم سربٌ من النحلِ . .
حيا على الوردِ . .
حيا على الوردِ . .
قبول حلول المساء

**

فوفلٌ وخزامى . .
والكسالى القدامى . .
يوقظون البراعم . . يستنفرون مطالعها الباردة
من بعيدٍ تلوحُ المليكةُ . . مهرومةً . .

**

جثة هامدة

قصائد يوسف الصائغ

في هذه الساعة من أمسية السبت . .
حيث امرأةٌ نائمة قربي ،
والغرفة غارقة في الصمتْ . .
أتوقع أن يحدي شيء ما . . .
أن يقرع بابي شرطيٌ ، مثلاً ،
يسأل عن رجل مجهول . .
أو أن أنظر تحت سريري ،
فأرى ثمة أساناً مقتول . . .
أتوقع أن يحدث شيء ما . . .
لكن . . تمضي الساعات . .
ولا شيء . . .
سوى أمسية السبتْ .
تتفرس بي من نافذة البيتْ . .
أتعبُ من قلقي . . .
وأنام . . .

○ كنت مستلقياً في سريري . .
والى جانبي امرأة عارية . . .
فجأة . .
فتح البابُ . .
جاء رجال ثلاثة . .
أخذوا امرأتي
وضعوا الى جانبي ،

امرأة ثانية

○ عندما أخذوها . .
تبقت أصابعها
في يدي . . .

○ وقفت عند البابْ
سيارةْ
وترجّل منها اثنان . . .
قرعا جرس الباب . .
لخرجتُ . .
واذا رأياني ،
ابتدءا بالعزف . .
نقر الأول بالدفْ
والثاني نفخ المزمارا
فهمتُ .
وسرت وراءها
أرقص
ودموعي تجري مدراراً

○ بابي مفتوح
طوال الليل
يحرسه اثنان :
شرطي سريٌ . .
وصديق سكران . . .

الذبـالـة

حسب الشيخ جعفر

في ذكرى الشاعر أمل دنقل

رياحٌ ، ريـاح
رياحُ المفاتيح والخِرَقِ الذهبية
رياحُ الحشاتِ والأوعية
رياحُ التفاصيل في غزيها
رياحُ الصرورة
رياحُ السمـت
رياحُ الأسابيع والمعسلة
رياحُ ، رياح
رياحُ تفيء القصيدة . .

**

هي الكوةُ العـقية
تنوسُ الذبالةُ منها إليها
تدبُّ العوانسُ منها إليها

تجيء الغسالةُ منها إليها
هي الكوةُ الديدمان . .

* *

رياح الحيول العجائز
رياح النحاشي والحاملة
رياح الوطيقةِ بالية في العراء
رياحُ النُحالة
رياح الطحالب تعلو الحيس
رياح الشماه الصديئه
رياح التوحُش
رياحٌ لها حلدُ فأرة
رياح لها رعوة في التورط . .

* *

رياح بلا داكرة
رياح بلا معطفٍ أو حقيبة
رياح بلا تدكرة
رياح بلا تدكروں
رياح بلا دكّراسي
رياح بلا دكّروسا
رياح بلا داكريس
رياح بلا دكر دكرى
رياح تدكرىا بالتدكر

* *

قطيع من الماعز الصيرفي
قطيع من الملكات الرثيثة
تلمُّ عليها وشاح الجرادة
تلمُّ المسابح والحاسات
لك الحمطة
ولي اليانسون . .

* *

تحاصرُ بالصّرفِ والزسقاء
تحاصرُ بالصرفِ والمنحى
تحاصرُ بالصرف والرابية
رياحٌ ، رياح
أفيقا خُمارُ التماعي
أفق أرحيل الرطانة .

* *

رياح الحمة في ركبها
رياح العطاء المشمَّع
رياح التلكؤ بين الأسرّة
رياح أعتنُها في محرّي
رياح لها منتدىً في حيوىي
رياح رياح لها في الروي إكتسارة
رياحٌ تحزُّ حطى النائرة
رياحُ أصابيرها في التسكُّع
رياح لها خُفُّها في التوغُّك
رياحٌ ، رياح
رياحٌ لها حقُّها في ممرّي . .

السّيـاب على خطّ النـار

عبد الأمير معله

ماصٍ . . .
تلفّك عتمة الماضي وأسمال الرماں
ماصٍ .
على كتفيك هالة محبة
الموح عالٍ
والحدور تكسّر البوابة السفلى
وفي عيبيك يرتسم الرهاں
ماصٍ كوعد الله
كالسيف المصرح
كالمدى . . هدا الرهاں
ماصٍ ، وصوتك موثق بالدِكْر والدكرى
وطوع بريقه الباقي الأحبّـة
والبيارق والبياں
لما أتيتُ إليكَ
كاں الليل يلمع مثل محمة
والىار تصهل . . والمدافع تشرئب
وباں وجهك مدلهّمة
وعلى الشواطىء . ثمَّ أكياس الأسنّة
والرمـــال
والأرص رائعةٌ
وحاريةٌ مياهك . . .

[illegible] والرمال
[illegible] وتسور أنت فيها
[illegible] من بين أكياس الرمـال
[illegible] الورد تسمو
وريقة العبّاد أنـت
ووريدة العشاق أنـت . .
وتلك ناصيـة المدينـة
صوت من اسم الله يعلو
حين توجهها قصائدك الحزينة
حيٌ إذن ، أنت الذي طرق المحال
وصفاء وجهك مثل دانية الظلال
حيٌ إذن . . حيٌ تحرك ساعديك
وتشق باسم الأرض من كفن عليـك
وتقوم . . وجهُك مُشرَعٌ بين الرياح
ومشرعاً كالرمـح
قمتَ . . وقمتَ . .
تقطف وردةً
أو مزهرية فارس
أو قنبلـة
هذا الدم الزاهي ، طريق الجلجلة
والنخل ، والنهر المغلّف بالدخانِ
يشق باب الأسئلةْ
من نحـن ؟
ما هذي القيامـةُ ؟
والملائكة المبيضةُ . . والضواري والسماء
ومن شهود القافلة ؟
نحـن الشهـود
ونحن بادية الرمال
ونحن صرح الجلجلـــة
النار باقيةٌ . . وباقٍ أنت
باقٍ وجهنا الباقـــي
وسيل الأسئلةْ
سيل من الدم ، سيلنا
نلوي الصليب هنـــا .
ونختار الشهادة
والقيامة والصعود
ونوقظ المـوتـى
ونغلق كل باب الأسئلـة . . .
سيلٌ من الدم
يمسك العرش الذي تبنيه فوق الجلجلـة
باقٍ إذن . .
باقٍ ، وماضٍ أنت ،
أنك سورة الماضي ، وميكال الزمان . .
والمدفعية صوتـك العالي
وخاتمـة الرهـان . .

ثلاث قصـائد

سامي مهـدي

اللـيالي :

هدأ المرقصُ
والراقص لم يهدأ ،
ولكنّ التي أوحت بالرقصةِ الأولى
تمنّتْ غيره في آخر الرقصةِ
وانسلّت الى النار
وظلت تحتسي لوعتها فيه ،
وظلت تسأل النادل عمّن لم يجيء بعد ،
ولمّا انصرف الناسْ
ولم يبق سواها ،
حملت حنتها حملاً الى البيتِ
ومنّتْ نفسها بالحبِّ في أمسية أخرى
وعزّتْها بأن قد رقصت
واستمتعت بالشرب حتى الموت .

الخـلان :

أدخلُ التاريخ مغموماً ،
فلا أسأل عمّن يرث الأرض
ولا أحرجُ من يسأل ،
لكني اذا ما اجتمع الشذّاد من حولي
أحاربهـم ،
وقد أغلو فلا أخفي نواياي ،
فلي في معشر الشذّاذ خلاّنٌ ،
ولي منهم أدلاّء ،
اذا تعتعني السـكر

مشى بي واحد منهم الى البيتِ
وان قاربني الموتُ سقاني جرعةً أخرى
وان مت بكاني
وتهاوى ليمــوت .

الضائــع :

رأيته في آخر الشارعْ
يسأل كل عابر
عن رجل ضائع
وكان في يديه دفتر صغير
يقرأ شيئاً فيه ثم يستدير
ليسأل الثانيَ
والثالـــثَ
والرابـــعْ
عما اذا كان رأى في أول الشارعْ
أو وسط الشارعْ
بقية من رجـل ضائع

الساعة الثالثة

سركون بولص

الساعة الثالثة صباحاً ، ساعة القصيدة المنتظرة .
اكتبُ هذه القصيدة على ظهر أيامي .
حين أحترقُ كلياً ، يجرفني تعبٌ عظيم نحو الأرض التي تنتظرني مثل كفٍّ تنتظرُ قطعة النقود المقذوفة في الهواء ، منذ عدة عواصف .
دون خارطة ، دون أن ينتظرني أحدٌ حيث أذهب ، ولا أحد ينتظر عودتي ، دمائي العمودية وحدها تذكرني بأنهار وطني ، وفي كلّ بلدةٍ عيناي الوفيتان
(امتعي الوحيدة) وحدها .
وها أنا أستيقظ مرة ثانية غريباً في جسدي ، كرحلٍ يستيقظ فجأةً في قاربٍ نجدة ، بعيداً عن اليابسة .

صباح سحري

هاجر بعيداً عن نفسه وحطّ قرب شجرة . كان كلبٌ يقبعُ على ضفاف نهرٍ ، ورجلان يسيران تحت جبل . ومن البعيد ، مرآةٌ تعكس الشمس كانت تتحرك بمرونةٍ في داخل كهف . ادار الكلُّ وجهه السحري الى اليابسة ، وعلى الفور استدار الرجلان وأخذا يسيران نحوه .
وسكنت حركةُ المرآة .
أخذ الزمن يتثاقل تدريجياً حتى انهار ، كاطار سيّارةٍ مهسوفةٍ في طريقي ، كنبيلٍ مفلسٍ يتمرغُ في قدميّ دائن .

شعر :

صلاح فائق

١

فجأة تظهرُ أمي الميتة في باحة سجن
يدفعها حارس
يشتمها جلادون : جلبتُ كتابا
وقطعة ثلج
ذابَ الثلج
مزقوا الكتاب
وراء القضبان
هادئاً ، كنت ادخنُ ، أشاهدُ ما يحدث

٢

هذه الأرض ملأى بهدايا العبيد
اقرأ هذاني كتابٍ بابليّ وأنا في طائرةٍ
يخافها الرعاة
أنظر من النافذة
أراهم يركضون
تتبعهم قطعان ماشية

٣

كنت مقاتلاً
أمضي ، ليالي طويلة
في وديان صخرية
لم يكن معي سلاح
كانت معي أحلامي

٤

في حلمي
رأيتُ صديقاً يعطيني نقوداً :
لأبتعدَ عن المدن
والغابات
أين أذهبُ ؟
هذا ما يشغلني منذ أيام
قهقهات في البيت المجاور
عاد جاري الى بيته أخيراً ؟

الزائر الأخير عبد الرزاق عبد الواحد

من دون ميعاد
من دون أن تقلق أولادي
أطرق على الباب
أكون في مكتبي في معظم الأحيان
إجلس قليلاً مثل أي زائر،
وسوف لا أسأل،
لا ماذا، ولا من أين
وعندما تبصرني مغرورق العينين
خذ من يدي الكتاب
أعده لو تسمح، دون صحبة،
للرف حيث كان
وعندما تخرج لا توقظ بيتي أحداً
لأن من أفجع ما يمكن أن تبصره العيون
وجوه أولادي حين يعلمون!

النذير

لما احترقت بشبه
رحفت كل أروقة الأرض
أن مسامة خبّ
ستعلق في لحظة ما بها
أن قطرة ماء
تدور على نفسها الآن
مهملة
وتعود لتقبع في محرن الموت
يا عصر كل الحرائق
والأنهر التائهات
هيّء الفلك،
واحمس لنوح
من يصدّقه
إن طوفانك العد ات
إن طوفانك العد ات

وجه من جمرٍ ومـــاء علي جعفر العلاق

جمـــرٌ
يغمرُ رمل الروح
بالورد، وماء الذاكرة
بالشدا والموح،
مفتوحٌ، كما الأفق،
على ضوء الغيوم العابرة
آهلٌ بالضوء،
والوحشةُ تبجان
من البرد، تلفُّ المقبرة

**

كان مألوفاً
كما الماءِ، مشاعاً
مثل لونِ الصبح،
بل كنا نراه
بيننا،
فينـــا،
حوالينا،
وما كنا نراه
لحظة،
يصعد كالغيمة،
بل يهبطُ كالبيرك،
تداخ شظاياه
فتحتلّ الأناشيد،
وتجتاح الميـــاه

**

بدلاً عنا يموت
بدلاً عن ذلك المرعى،
وذاك القمر العالي،
وعن هذي البيــوتْ
بدلاً عني يموت
لم يعُد أصحابه مقهاه،
والأهـــل،
وبعضُ الأصدقاء
سيداً صار على الكون،
وأصبحنا رعاياه الولوعينَ،
يتاماه المحبّين،
له هذا البهـــاء
ولنا هذي المسافاتُ من الحلم التي
تفصلنا عنهُ،
لنا هذا العناء
لشظايا وجهه المجبولِ من جمرٍ وماء

**

أنت عشبي،
وكتاباتي،
ومائي
حاضناً كلَّ سماء
أنت ملءُ الأغنيات
مطراً يغمرُ أرضَ الروحِ بالوردِ،
وملءُ الطرقات
أفقاً، ينهض ما بين حصاة
وحصاة

• •

السبعينيون

شعراء هذا الجيل أحدثوا ضجة كبيرة في بدايات ظهورهم ، وخاصة عندما شنّوا الحرب على الرواد ، وعلى الستينيين ، وادعوا أن شعراء هذين الجيلين ظلوا ، بالرغم من أنهم رفعوا عالياً راية التجديد والحداثة ، مشدودين الى الماضي .

وقد اعتبر السبعينيون الشعر عملاً داخل اللغة ، هدفه إحداث علائق وفوارق جديدة فيها . ذلك أن كل إرباك لنظام اللغة القديم ، إرباك لمعرفة قديمة وتأسيس لذائقة شعرية جديدة .

يرى فاروق يوسف أن الشعر احتفاء متواصلاً بالطفولة وبمفردات الحياة الصغيرة . انه شاعر التفاصيل والأشياء الحميمية ، والطيور ، والنباتات ، والأصوات ، والبرق ، والسحابة الصغيرة الملقاة في محيط السماء الأزرق .

ويدفع زاهر الجيزاني اللغة الى أقصى احتمالاتها وأبعد امكاناتها . والقصيدة التي يكتبها هي القصيدة - الكيمياء في اهابها العربي .

ويقتصد رعد عبد القادر في الكلمات ويختصر كل شيء ، ذلك انه يعتبر أن أغلب الشعراء العرب يثرثرون لأنهم لا يعيشون الحياة ويهابون المغامرة .

ويكتب كاظم الحجاج ، الفتى البصري الحزين ، قصائد يتحول فيها الحزن الى فرح ، والفرح الى حزن .

ويمكن القول بأن هذا الجيل الجديد من الشعراء يتميز بالجرأة ، ويلتهب رغبة من أجل تجديد القصيدة العربية تجديداً عميقاً وحقيقياً . غير أنه يعاني من نقص فادح ، وهو جهله النسبي بالشعر العربي القديم .

انهدام برج بابل — فيصل جاسم

كلما حاصرني برجُ بابل ، أيقنت أني – لا محالة – منهدم تحت طينة

إذ أنني ، لحظة الزهو ، بالكلماتِ . .

لا أرعوي . .

لا أذود عن الجسد المتشابك بالروح

وبرج بابل ، طينة خُلقتْ من حرائقها لعنى .

يخرج الميتون الى برج بابل

يستنطقون حجارته التي أخرسها الزمن الثقيل

وليس غير الصدى الثقيلِ

هنا أو هناك . .

في الأفق الممتد من سرّة البرج الى رأسهِ

ميتون إذن ، كلّنا ،

وليس سوى عشبةٍ – قشّةٍ ، في المهب العصيّ من الريح ،

وليس لنا أن نكون جميعاً ، سوى الأفعوان . .

يمتد من آدم الميّت – الحيّ . . . . حتى يدي

وحين يهمُّ بهمُّ جميعاً

كأنّ لنا عشبةً ، لا نخاف على روحها

وبرج بابل منهدمٌ في اللغاتِ

ومحترق في الكتبْ

كلّما حاصرني بالكلام

حاصرته بالكتابة

وأيقنّ – كلانا – أننا منهدمان ومنهزمانِ ،

تحت طين أقدامنا المتأكسد بالحنين الى الوراء . . .

وبالمضيِّ الى المعضلة

من يرفع عني هذا المساء ثقل الوقت وحشته الدبقة ؟

ويأسرني في تقاويم الحائط والعقرب ،

ها أنذا مرتفعاً من أصابعي

في القمم الغريبةِ

لا ثلج ، لا عربات ، لا كلاب

هناك . . .

ولا رعاتْ .

بارد طقس أيامنا ، دون تذكار بابل ، وألواحها

دون أجيالا من الزمان القديم . .

بارد . . ؟ !

هل هو الطقسْ

أم نحن الذين نبرد كلما ازداد توغلنا في الكلام . .

غافلون عن الحجر الذي انطقه أولئك الذين لا أشتهي الآن ذكر أسمائهم .

أنت تذكرهم . . أليس كذلك . . أيها البرج ؟

أنت تذكر أن نبل كانت لهم مسح الشمس

نثر المسّرات . .

رغبتهم ، أن يطلوا ، إذن ، قابعين على ربوة النار .

أغنياتهم . . ذلك المذاز .

وأسماؤهم . . ذلك المناز .

وكل مالبرج بابل . لهم

احترفوا اللغة في الطينِ .

وأمعنوا في طلوع الاشعة من أظافرهم

ومن أهداب عشيقاتهم

في البيوت الفسيحة

زاهر الجيزاني

. تذكرتُ : (في الباص
في ساحةٍ من وراء الزجاجِ
أحدّق في وجه زوسٍ
وقد مال منكبه – نحو دُبِّ السماوات
منكسرَ الساقِ
تلمظُ أسنانُهُ الحجريةُ
لن يتفتتَ طين يديه
وها – مطرٌ غاضبٌ منذ يومين
تطفو عليه المدينةُ ، أسفلُها المتآكلُ
ينحلّ طفلٌ بجرّةِ فخّار
ينحلّ حشدُ نساء
وصفُّ بيوتٍ
وتطفو المدينةُ ، تطفو على مطرٍ غاضبٍ
منذُ يومين
أبصرهُ مثل هِرٍّ يُنفّضُ عن شعرهِ الماءَ
معتدلاً لم يمِل
يطردُ الغيمَ عن وجهِ
ويحدّق في أسفلٍ يتآكلُ
ماذا ؟ كأني تراجعتُ عن جبلٍ
كدتُ التقطُ الضعفَ فيه
ودا برقُ صِنّارةٍ
تتخبط سوداء ، مدسوحةً في يديهِ
المدينةُ
غليونها ، ومسراتُ أبنائها
لن يكونَ – سوى وجه زوسٍ
وأحلامِ أعمدةِ البرثنون
وباصٍ تفتتَ في مطرٍ غاضبٍ وتلاشى .

«رؤيــا حــامــد» كاظم الحجاج

(حامد . . أسير أعيد الى وطنه بعد أن فقأوا عينيه للدقة . . لقد تركوا له نصف عين»

شفق من لهبٍ تسكنه الألوانْ
بينَ الأحمر القاتلِ واللونِ السرابْ
شفق ترسمه الحربُ على صمت الصحارى
في السكون الداكن الوحشةِ في ليل «الحجابْ»
شفقٌ – أو قلق – يذكره القرآنْ :
– إذ أوجسَ موسى «أني آنست ناراً» –
أحمرٌ يفتحه الماءْ
كما تغسلُ الشرطةُ في عالمنا الثالثِ
آثارَ اغتيال

*

هاجسنا الأخيرُ بعد أن تركنا أكفّنا
على سجيّة الأكفِّ بين عاشقينِ
وابتهجنا أن تملكي عشرينَ من أصابع اليدينْ
وأن يكون لي عشرونَ . . وارتبكنا
حين أردنا أنْ نردَّ – في الوداعِ –
كلَّ اصبعٍ لكفّها . . خجلنا
– أنا وأنتِ – أن نعودَ اثنينْ

*

تتوارى خلفنا ذاكرةُ اللحظةِ – الدهرِ
ويَضطلُّ الزمانْ
لوحةٌ محزونةُ الألوانِ لا ضوء ولا ظلّ
سوى أحمرَ اقتادته فرشاةٌ الى أصفرَ
فأنصاعا إلى رعشةِ المرحِ
وصارا شفقاً من برتقال
صورةٌ للموتِ إذ يدنو فينشدُّ الجبينْ
دون أن يصفرَّ أو يندى
وتستَلُّ السينْ
بين أطراف الأصابعْ
في الزنادِ الساهر الموقوتِ
بين الموتِ والقتل الحلال
بينَ أن تقتُلَ أو يحتازكَ القاتلُ
هل يُدرك حامدْ ؟
أنَّ وجهَ امرأةٍ أسمرَ قد يسودُّ
– في الصرةِ – لو ينعسُ حامدْ
أو ينامُ الشكُّ في عين الزنادْ

*

اسمعْ يا حامدُ . . يا حامدُ
ولتكتبْ عندكَ «بالشفرةِ» :
«إطعن قلبَ الحوتْ»
هل تسمعُ يا شرقَ البصرةِ ؟
اسمعْ أسمعْ يا بيروت

*

طلقةٌ أخطأها القاتلُ فأسودَّ الدخانْ
لم يجد حامدُ إلاّ ألقاً بين جفنيه وعينيهِ
وقد شقّتِ الصمتَ المدوي
لم يكن يعرفُ ما الوقتُ الذي لوّنَ عينيهِ
ثوانٍ . . أو زمانْ

*

(في الأسر لي نجمةٌ تهدي إلى وطني)

*

لم تسعنا غرفةُ التسفيرِ
- كنا أربعينْ -
منعوا أرجلنا أن تنثني
لجلسنا . . واقفينْ

*

داهمني «الحراسُ» في منامي
دسّوا أصابعَ الشكوكِ تحت ظلمتي
وفتشوا . . وفتشوا بين ثنايا خاطري وفرشةِ السريرِ
لم يعثروا إلاّ على رصاصةٍ
فأسفوا لأنهم ما أسروا ضميري

*

في الطريق الى بيتنا
باغتتني ملامحُ وجهٍ يحدّقُ بي من خلالِ الزجاجِ
تذكرتهُ صدفةً . . كان وجهي أنا

*

في حضن أمي طافَ بي «سلمانُ»
لم أغمض عيوني - مُذ صادروا عيني لم أغمضْ عيوني -
لكنّ أمي حاصرتْ لي النومَ ردّت لي نعاسي
- في الأسر أنسوني نعاسي -
غنّتْ إلى أن طافَ بي «سلمانُ» في ثوبِ الصحابةْ
خجلانَ من عينيٍّ مرتجفَ اليدينْ
ألقى عمامته عليّ
وتناوحت في الأفق رجفةُ صوتهِ :
إني بريءٌ يا بنيْ . . إني بريءٌ يا بنيْ

بيـوت

رعد عبد القادر

أثمة مأوىً لنا غير أعصابنا نستريح لها كالبيوت
نؤثثها تارةً بالصراخِ ونصبغ جدرانها بالسكوتْ
ومن أجل الاّ نجوع ونعرى
زرعنا الحدائق أشجار توتْ
أجل كلُّ عائلةٍ بيتها من حديد
أجل كلُّ عائلةٍ شمسها عنكبوتْ
رأت موتها لا يموتْ
لذا فهي من راحةٍ إذ تنال الرضا
تكره الجبروتْ

رصد

كلماتي . . .
لا أدفعُ عنك الاّ القتل
فوراء التل
بالقناصةِ
والناظـورْ
يترصدني صمت الليـل

بيـت الشاعـر

هادي ياسين علي

بيتي أنا الريح
وسقفُهُ الدخانْ
وبابُ بيتي حطبٌ من غابةِ الروحِ

ومقبضُ البابِ يدي
وعُتبي روحي . .
بيتي أنا الشعرُ
وحارسي الرمانْ

طائر الروح

لو كان صدري قفصاً لطار الروح
لحرّرت له الفضا
وأنبتُّ ضلوعي شجراً
ينتقي منها عيوني ثمرا
ودمعي ريقاً له
إذا ارتضى .
ما الروح إلّا طائرٌ مكابرٌ
يحنّ للسجن إذا أطلقته .
وإن أبقيته
حنّ إلى الفضا

الموت

حتماً
سيوصد باب منزلنا
ويكتب فوقه . (إنا رحلنا)
ويوصد كلّ نافذةٍ
ويطفىء ضوءنا
وإن نادى علينا سوف يهمله
ونحن سمعنا بالشمع إن مرّت يدٌ بالباب
ولكن
سوف يأتينا
ويخرج من دواخلنا
ويأخذنا ويمضي . . .
فيترك في زوايا البيت أصداءً
وثقباً أسود في الباب

الفانون

ما لنا نحنْ
وما للعاصفهْ ؟
فلقد كنّا رماداً ونثرنا
وتخلّى الماءُ عنّا فانكسرنا
فعدونا
محض ريحٍ في شبابيكٍ تالفهْ

بين قلبي وبيني

فاروق يوسف

أ

في طريق الهلاك
لا أرى أحداً
غير قلبي وغيري

*

ب

لا قوارب في النهر
لا غيمة في السماء
لا نهاراً
فقط
عتمة تتدافع فيها عيون القططْ

*

ج

دونما حاجة للغناءْ
دونما رغبة في البكاءْ
دونما صيحة أو كلامْ
رحل العص
واستيقظت صرخة وسط حنجرته

قال شيئاً

ونام

*

د

بين قلبي وبيني

سبلٌ لا تؤدي

بين قلبي وبيني

غابة من رمادٍ وورد

*

هـ

هذا الحجر النائم من سنتين

في باب الدار

علمني كيف أهذب خطواتي

وأريق عليه الأشعار

*

و

الثعالب مستنفرةْ

كالرياح

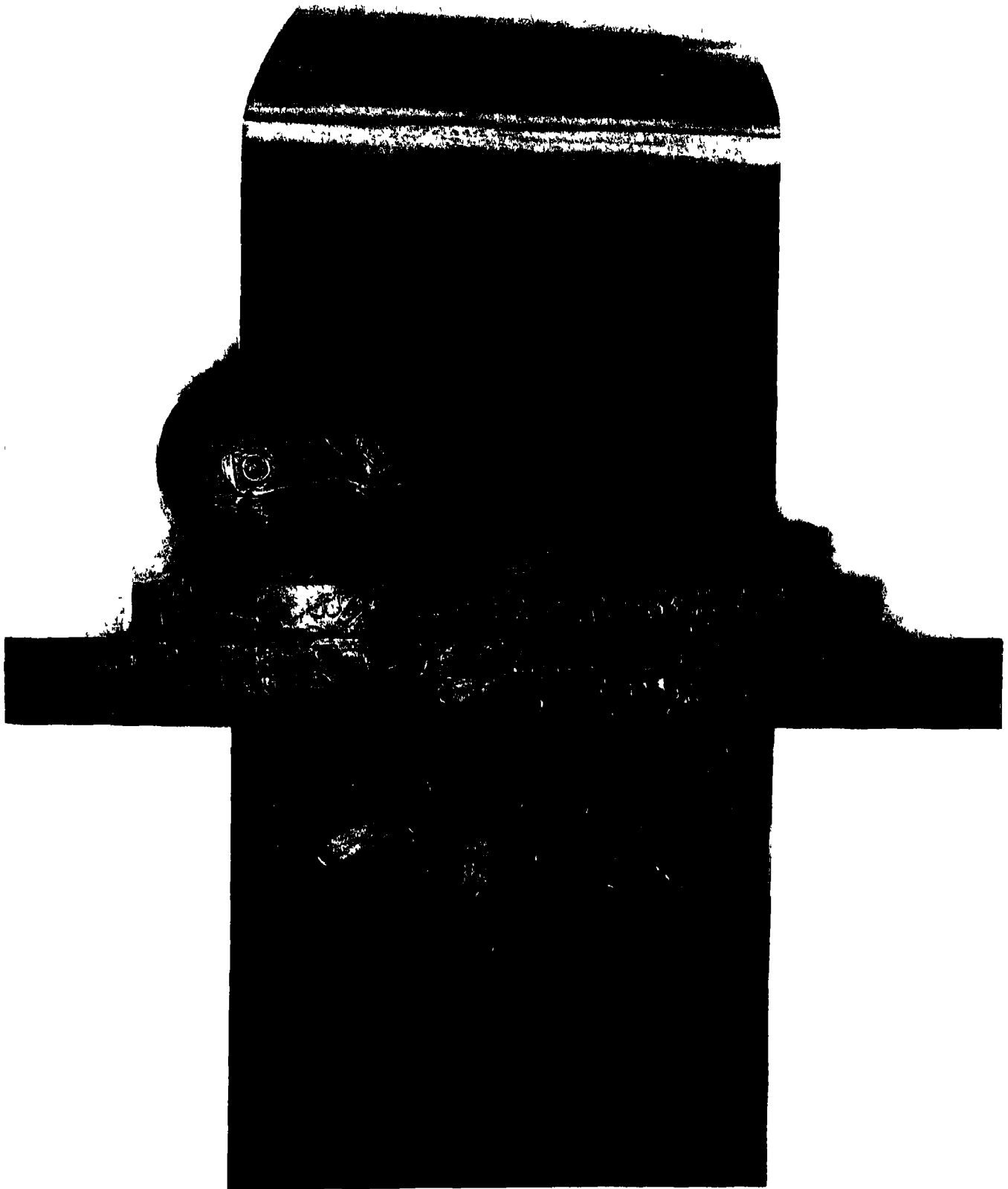
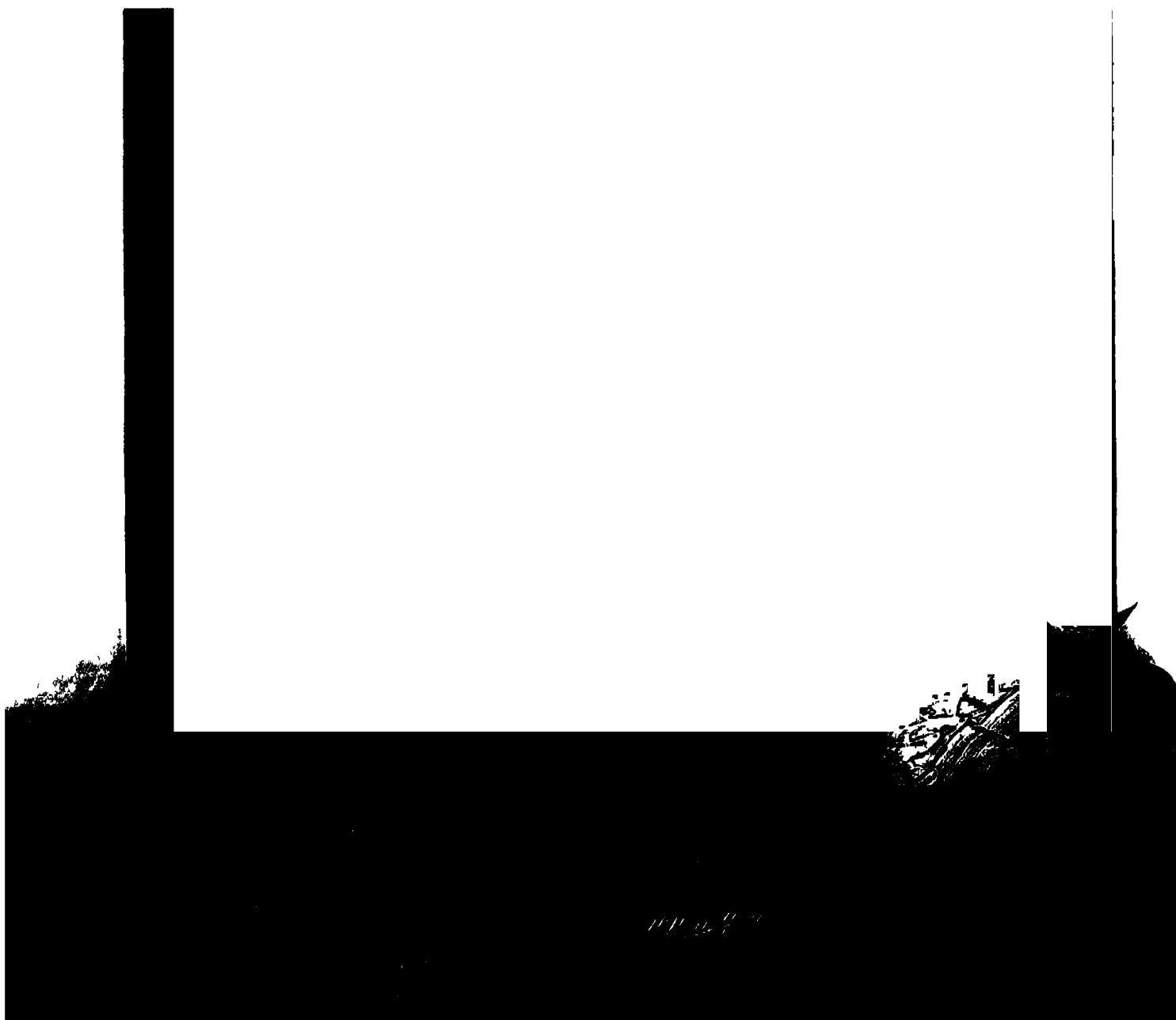
وعلى الشجرةْ

طائر مثخن بالجراحْ

*

احدى لوحات الفنان رافع الناصري

احدى لوحات الفنان رافع الناصري

فاروق يوسف

الرسم الحديث في العراق

ثلاث تجـارب

ثلاثة رسامين عراقيين ، جمعهم الحرف العربي وكان فيما بعد أداة تميزهم واختلافهم . شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ورافع الناصري . الأول ينتمي الى جيل ما بعد الرواد ، ذلك الجيل الذي نما على هامش حركة الريادة الفنية ، وربما منها ، غير أن عدداً من أفراده سرعان ما امسكوا بالمبادرة الجمالية كلياً وفي مقدمتهم الرسام آل سعيد . والآخران ينتميان الى جيل الستينات ، ذلك الجيل الذي طرح «**الانسانية**» موضوعاً وهدفاً ، واستطاع عدد من أفراده أن يشكلوا تياراً مهماً داخل الجسد التشكيلي العراقي ومن ثم العربي ، فيما بعد .

سنة ١٩٧١ أقيم في بغداد معرض «البعد الواحد» الذي عبر عن توجه جماعي الى استعمال الحرف العربي ، وكان الفنان آل سعيد داعية هذا المعرض ومنظره ، حيث جاء في البيان الذي أصدره هذا الفنان بمناسبة اقامة المعرض المذكور ما يلي «الحرف العربي والحرف عموماً يمثل غاية الفن المعاصر بالمضمون الفني كقيمة وليس كمهارة وكانعكاس ما لفكرة فلسفية . انه قيمة بمعنى كونه إشكلاً - مضمونياً »

ورغم مشاركة الفنانين العزاوي والناصري في معرض «البعد الواحد» فان الأفكار التي وردت في ذلك البيان هي تجسيد لطبيعة الفن كما رآها آل سعيد وليس كما يراها الآخرون ممن عرضوا معه أعمالهم . ولقد تطور هذا الاختلاف في النظر الى دور الحرف في اللوحة ، وبالذات في أعمال الثلاثة ، حيث ظل الحرف يتردد في أعمالهم ليس كرائز طارىء ، أو كجزء تزييني من السهل القيام بحذفه ، بل كعنصر أساسي ومؤثر من عناصر اللوحة ، بل هو المركز في معظم أعمالهم .

إن الحرف لم يعد يشبه نفسه ذلك أنه كان يؤدي في أعمال كل واحد من الثلاثة المذكورين دوراً مختلفاً عن الأدوار التي يؤديها عادة . بل ان دوره كان مختلفاً تبعاً للمراحل التي يمر بها الفنـــان . ولم تعد الصفة التأملية هي اللازمة التي تتردد بين عمل وآخر غير أن ما يوحد بين هؤلاء الفنانين الثلاثة هو أنهم في اجتهادهم الرصين والواضح في البحث التقني والأسلوبي والفكري ابتعدوا عن تكوين قناعات نهائية بصدد اللوحة بكل عناصرها ، وابقوا الباب مفتوحاً أمام مزيد من التغيرات التي تصيب أحياناً الجوهر من العمل الفني .

ورغم ما يتعرض له استخدام الحرف العربي من انحسار في بعض المراحل قياساً لما يشهده من ازدهار في مراحل أخرى ، فان الدعوة الى استخدامه كانت عميقة وصادقة لدى آل سعيد والناصري والعزاوي الى الدرجة التي كان فيها لديهم عاملاً مهماً في إحداث تطور نوعي واضح في أعمالهم .

فالحرف بالنسبة لهم ، بغض النظر عن اختلافهم في النظر اليه لم يكن مجرد وسيلة ، ولا أداة ، ولم يكن في ذات الوقت هدفاً نهائياً . فالعمل الفني هو الهدف اضافة الى ما يحققه العمل الفني على صعيد دفع الفنان والمتلقي في آن واحد الى الانشغال الجمالـــي .

١ - شاكر حسن آل سعيد

شاكر حسن آل سعيد (ولد في سنة ١٩٢٥ في السماوة ، إحدى المدن العراقية الجنوبية وكان من المساهمين في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث التي تزعمها الفنان الراحل جواد سليم . وقد كانت أعماله في تلك المرحلة (١٩٥١) منسجمة شديد الانسجام مع الدعوة التي أطلقها الفنـان سليم من أجل اكتشاف العناصر الجمالية في البيئة المحلية ، والاتصال بمثال كلاسيكي عربي في الرسم ، وكانت أعمال الواسطي بالنسبة لجواد هي ذلك المثال .

ظل الفنان آل سعيد يرسم بخطوط مرهفة كل ما يلتقطه من مفردات الحياة اليومية ، مستعيناً بالعين مرة ، ومرة أخرى بالذاكرة . حيث شكلت الحكاية الشعبية عنصراً مهماً في

بلورة عملية الاتصال بالقوة السحرية التي ينطوي عليها واقع الروح المحلية . وكانت حكايات **ألف ليلة وليلة** في مقدمة تلك الحكايات . وبرغم تحوّل آل سعيد الى التجريد أثر اكتشافه ما ينطوي عليه الحرف العربي من قيم جمالية ومضمونية ، فان الرسم بالنسبة اليه لم يفارق مغزاه الفكري . ويبرز ذلك في الكثير من الأعمال التي تكون الممارسة الفكرية فيها مقصودة لذاتها ، بينما تتعرض الممارسة الجمالية للضمور أحياناً ، أو للاحتجاب .

وبعد ذلك استجابة للسياق التأملي الذي انتظمت أعمال الفنان آل سعيد فيه .

آل سعيد ينوع في استخدامه للحرف . مرة يجيء الحرف مفـرداً وأخرى يجيء كجزء من كلمة ، أحياناً يكون الحرف هامشياً حيث تكون الجملة هي المقصودة ، غير أنه كان دائماً مرتبطاً بدلالته ، أي أنه كان يحيل الى خارجه ولا يفصح باعتباره كياناً جمالياً خارقاً .

يقترب آل سعيد أحياناً من التسجيل فيدخل الحرف الى قيمته الاصطلاحية المشاعة ، ويكون الحرف أحياناً آخر جزء من بناء تشكيلي – لغوي ، يكون حصيلة للتعامل الانساني مع البيئة .

ان **إنسانية** البيئة تبدو أكثر وضوحاً في المراحل المتأخرة لشاكر حسن آل سعيد ، حيث لجأ الى التعامل مع الواقع من خلال «الاثر» ، وذلك عبر اتجاهه الى رسم الجدران بكل ما فيها من شقـــوق وندوب ورسوم وخطوط عشوائية سريعة . واستطاع في هذه الأعمال أن يحقق نقلة نوعية كبيرة على الصعيد التقني واستعمال المواد المختلفة وإحداث حروق في أجزاء من اللوحة ، واللصق على سطحها .

لقد اعتبر آل سعيد ما يقوم به من تسجيل ضرباً من ضروب التأمل لاكتشاف مفردات تشكيليـة جديـدة ، تحقق صلة الفنان بالمحيط ، من أجل استبدال **الواقع المجرد بالتجريد الواقعي** .

إن معظم أجزاء العمل الفني – قياساً لانتمائها للواقع – هي مصنوعة سلفاً . ساهم في صناعتها العديدون من مجهولي الهوية ، ودور الفنـــان يقتصر على تسجيل الظاهرة ودفعه باتجاه دلالاتها ولهذا فان البناء اللغوي للوحة هو الأهم . هذا البناء يبدأ من لحظة التقاط الفنان لحقيقة الدلالة اللغوية لينتهي مع تحقق اتصال المتلقي بهذا الحقيقة مروراً بكل ما تحدثه من ردود أفعال وقناعات واستجابات .

فالعمل الفني (اللوحة) بالنسبة لشاكر حسن آل سعيد لا تلتقي بذاتها بل هي وباستمرار تعيد صياغة ذاتها مع استمرار اتصالها بالمتلقي .

٢ – ضياء العزاوي

أصدر ضياء العزاوي (ولد سنة ١٩٣٩) سنة ١٩٦٩ ومعه خمسة فنانين من بينهم رافع الناصري بياناً فنياً أسموه «**نحو الرؤية الجديدة**» ، وبرغم الصفة الخطابية الرافضة التي تميز بها هذا البيان ، فقد قام بكشف الأسس التي يقوم عليها الاختلاف بين فناني الستينات والفنانين الذين سبقوهم، ليس على صعيد الصياغات الأسلوبية فحسب ، بل وعلى صعيد القصد الفكري للعمل الفني ، حيث بدا واضحاً أن الستينيين لا يسعون الى القطيعة مع الانجاز الفني للأجيال التي سبقتهم ، بل أن ما لديهم من أفكار ورؤى وتطلعات تنطوي على قدر كبير من الرغبة في إعادة النظر بقيمة العمل الفني ودوره الخلاق وعلاقته بما هو منجز سلفاً . لقد أصبحت ثنائية «المعاصرة – التراث» واحدة من أهم القضايا التي تؤسس عليها قناعات فكريـة وأسلوبية مؤثرة . فضيلة هذا الجيل أنه لم ينجر الى اجترار المنجز الباهر ولم يتوقف عند حـدود التعليق والاضافات التزيينية ، بل كان جدلياً في الأخذ والعطاء ، التأثر والتأثير ، الحذف والاضافة ، الثبات والتغيير . وكان ضياء العزاوي واحداً من أهم المندفعين في هذا التيار .

لذلك فان اهتمام العزاوي بوحدات الفن العراقي القديم ، لم يكن مفتعلاً ، وإضافة الى أنه درس الآثار أكاديمياً ، فـان اكتشافاته الجمالية والفكرية التي تحققت اثر اتصاله بالأثر كان لها أكبر حيز ضمن الدوافع التي شكلت قاعدة للتوازن بين الانتماء للحاضر (المعاصرة) وتفحّص الماضي بعين دقيقة ومحبة .

غير أن العزاوي حرص حرصاً شديداً على أن لا تكون المفردة المستلة من الماضي المحور الأساسي للوحته ، بل أنها كانت في بعض الأحيان جزءاً من الانفعال لا يمكن فصله على حدة .

وبذلك فقد استطاع أن ينتقل من مرحلة الانبهار والحساسية تجاه الاثر، الى مرحلة التعامل مع روحه، بكل طاقاتها الرمزية وقدراتها الايحائية .

إن تعامل العزاوي مع الملحمة القديمة، عزز مفهوماً متقدماً وأصيلاً للإنسان في أعماله، برز جلياً في مختلف مراحله الفنية حيث كان الانسان - الاسطورة يشغل المساحة الأكبر في وعي ضياء العزاوي وعلى سطح لوحاته . وقف هذا المفهوم وراء تناوله أو معالجته الحزينة لشخصيته المدائني - المقاتل والمدائني - الشهيد . حيث استطاع العزاوي أن يستل من بين ظلال الموقف اليومي المعاش بطولة مفردات تؤكد اتصاله بالموقف الاسطوري - التخيلي .

ضياء العزاوي لم يتوقف كثيراً عند أعتاب أي مرحلة من مراحل تطوره الأسلوبي - وكان دائماً بصدد مشروع فني متميز . فهو لا يقدم لوحاته الا فيما ندر، الا ضمن مشاريع .

ويعد استعماله للحرف فاتحة لاطلاق ولعه بالشعر، حيث قام بادىء ذي بدء برسم عدد من القصائد الشعرية الحديثة . ثم قدم مشروعه الكبير (المعلقات) حيث قام برسم عدد من القصائد التي كان لها موقع متميز في خارطة الشعر العربي القديم .

في **المعلقات** لم يكتب العزاوي أبيات القصائد لكي تقرأ، بل ان هدفه كان يكمن في اكتشاف شخصية القصيدة جمالياً بالرغم من أن الكلمة لم تفارق رسمها العربي المألوف .

ومن الحرف في المعلقات، انتقل العزاوي الى التجريد الأقصى حيث أصبحت المساحات اللونية هي التي تتحكم بحركة اللوحة ولم تكن معظم هذه المساحات في بعض الأحيان بعيدة عن شكل الحرف، الذي حرره العزاوي من قيمته المضمونية ومن قوته الاصطلاحية، ليستفيد من قيمته الجمالية وقدرته المطلقة في التشكيل .

العزاوي الذي يقيم في لندن منذ سنوات كفنان متفرغ لم يفارق أصوله، وما تزال ألوانه (نوعها، طبيعتها، حركتها وبناءها) هي أكثر قرباً الى ألوان النسيج الشعبي في العراق، من أي شيء آخر .

٣ - رافع الناصري

رافع الناصري (ولد سنة ١٩٤٠)، درس الرسم في بغداد وبكين ولشبونة . وكان لكل مدينة من هذه المدن أثرها الخاص والمختلف في تشكيل جزء من شخصيته وعمارته الأسلوبية المتميزة . أخذ من بغداد الأصول والمبادىء ومن بكين الولع بالطبيعة واعتبارها المصدر الأساسي لكل ما له علاقة بالتعامل البصري - ومن لشبونة المعالجات التقنية الحديثة بدقة فريدة من نوعها . وحين عاد الى بغداد كان بانتظاره واقع فني مشحون بل وملغوم بالمغامرة . لذلك فقد كان من الطبيعي أن ينتمي الناصري لهذا الواقع، بل وان يكون رائداً مهماً من بين رواد التغيير الذين يتحكمون بحركته .

منذ بدء وضوح شخصيته الأسلوبية وقف رافع الناصري على الفن من أسلوب: أسلوب يؤكد على أن العمل الفني ما هو إلا استجابة مباشرة لتعامل بصري . وأسلوب آخر يؤكد على قيمة التناغم بين ما هو ذهني (فكري) وبين ما هو بصري، وينحاز الى التعامل الأول .

ولأن الناصري اكتسب حباً شديداً للطبيعة، فقد كان ولا يزال دائم الانحياز لها - أخذ منها معظم مفردات لوحته - ورغم تجريديته فقد كان ميالاً الى الجانب الأكثر وضوحاً منها . والطبيعة لديه لا تنطلق من صفتها المباشرة، ولا تلغي هذه الصفة بشكل كلي . فهناك دائماً ما يدل عليها، وقد أصبح الأفق الصفة الأكثر بروزاً وتميزاً لأعمال الناصري، وكل المفردات الأخرى تنمو في ظله، ولا تخترقه، بل تقف خاشعة وسط صمته .

تعامل الناصري مع الاشارة بذات القوة التي تعامل بها مع الحرف . فالاشارة لديه تعبير عن صلة بالانسان، ارتباط بالجانب المطلق من شخصيته . وهي لذلك تتجاوز صلاتها المادية الى معناها الروحي . الأسهم، اشارات الحساب، الأرقام، كلها محاولة لتشخيص الأثر تعريفاً عن الغياب المادي لصانع الأثر بحكم التجريد .

وبالرغم من أن رافع الناصري هو أكثر الرسامين العراقيين المعاصرين استفادة من الطبيعة، غير أنه لا يتعامل معها من موقع المتلقي المستلب، وهو لا يكتفي بمعاصرته لها، انشداده

بناية حديثة في بغداد

إليها ، انبهاره بها ، بل يُخضعها لتجاربه ، يفككها ، يحيلها الى أجزائها ، عناصرها الأولى ، يمنع هذه الأجزاء والعناصر من الاتصال ، ليعيد المشهد مثلما يراه ، أو يود أن يراه

وإذا ما كانت أعمال الناصري في منتصف السبعينات قد انحرفت بشكل واضح باتجاه تكريس الهدوء والرقة والشاعرية وتوفير قدر كبير من الراحة والاطمئنان والألفة ، فإنها في منتصف الثمانينات قد انحرفت باتجاه عنف واضح هو انعكاس لانفعال الرسام بالحدث الخارجي . ولم يقع هذا على صعيد المعالجة المضمونية أو الأسلوبية للعمل ، بل أثر ذلك حتى على الشكل الخارجي للوحة – حيث بدأ إطار اللوحة يأخذ هيئة الشكل الداخلي ، ولم يعد مهماً أن تأخذ اللوحة شكل مستطيل أو مربع ، بل أن الناصري عرض في معرض (١٩٨٦) لوحات أخذت شكل صليب .

وبعد أن كان الناصري قد انقطع عن التشخيص زمناً طويلاً نراه يعود الى الجسد الانساني . غير أن هذا الجسد لا يأخذ هيئته المرئية ، إنه جسد مفكك ، معرّض للتلف ، بينما تعرضت أجزاء منه للزوال الكامل ، جسد رهين بصر الرسام ، ومحكوم بلحظة الرؤية وما يقف وراءها من انفعال .

سربل داغر

بغـــداد
مدينة النحاتين

يأتي إليه بل يصعد باتجاهه لا يمشي فيه بل يرتقي . كأن أحجار طريقه درجات للتسامي والتعالي عن الأرض . أحجاره رصت بطريقة خاصة تجعل الزائر يميل الى الأمام ، وينحني دون قصد ، خشوعـــاً وتهيباً للموقع الجليل ينحني مع الصاعدين الى التل المرتفع ، الى زقورة بغداد الجديدة يقصدونه للزيارة ، للتعرف ، للتذكر والتأمل ، أفراداً وجماعات ، خلال أيام الأسبوع ، يوم الجمعة خاصة . صارت لبغداد مواعيد – تقاليد مع «نصب الجندي المجهول» ، وخلال فترة قصيرة

العراقـــيون القدماء ، الذين كانوا يعيشون في المناطق الجنوبية خاصة ، كانوا ينتحون دوماً المكان العالي والتل المرتفع موقعاً لمقدساتهم وطقوسهم ، «نصب الجندي المجهول» الجديد هو زقورة العراقيين الحاليين . فهو يرتفع في بغداد المسطحة ١٥ متراً ، وترقد في مثواه وتتقد شعلة الشهادة العراقية .

الطريق الخاصة المؤدية اليه طويلة كفاية بحيث يلج الزائر أروقة الخشوع وتصيبه عادات التأمل والتهيب . يترك وراءه شيئاً فشيئاً ضجة الدنيا الزائلة ، ثرثرة الشوارع وأصداء الايام العابرة جندي عراقي ، مجهول حقاً ، يستقر في هذا النصب حوله يتحلقون وفيه يجدون الرمز الذي يربطهم بالوطن . لا تعود فكرة بناء هذا النصب الى اندلاع الحرب العراقية – الايرانية ، بل ترقى الى ١٣ سنة سابقة ، لكنه اتخذ بعد افتتاحه في ٣ – ٧ – ١٩٨٣ معنىً وطنياً بالغاً في العراق ، لا تعرفه عادة أنصاب الجندي المجهول في العالم ، حيث تتحول الى مواقع مهملة لا يزورها الا الرسميون ، وفي الأعياد الوطنية والمناسبات الوطنية .

يتألف النصب من ثلاث وحدات ، غير ضريح الجندي . انه منشأة معمارية – نحتية ، تتألف من . المتحف ، الملحق بالنصب والقائم في قاعدته السفلية ، بوق الجندي المقلوب والترس

يمكن التمتع في المتحف برؤية قطع عسكرية مختلفة ، نتعرف فيها على الأسلحة العراقية الفردية في هذا القرن . يتوقف الزائرون عالياً أمام بعض الواجهات الزجاجية ، حيث تعرض أسلحة حربية ذات قيمة تاريخية . خلف المعروضات تقوم المقابر الرخامية ، التي ستضم لاحقاً عظماء العراق . لم تثبت بعد قائمة الذين ستضمهم هذه المقابر ، الا ان الفنان خالد الرحال ، مصمم النصب ، يعرف تماماً موقع قبره . انه «الخالد» الوحيد المعـــروف في قائمة الخالدين . سألني الرئيس عند تدشين النصب : «ماذا تتمنى ؟» ، فأجبته بأني أريد أن أُدفن في مقابر هذا النصب . وهكذا كان . أصدر الرئيس قراراً بتكريس القبر رقم ٧ لي ، يروي لنا الرحال .

«بيض صنائعنا ، سود وقائعنا ، خضر مرابعنا ، حمر مواضينا» هذا البيت الشعري يلف البوق المقلوب . يرتفع البوق بجانب النصب . إنه بوق النفير ، بوق النشيد الحماسي – العسكري للجندي المجهول . الا ان الوحدة الأساسية التي يتألف منها هذا النصب هي الترس ، ترس الدفاع عن الوطن نراه وهو على أهبة الوقوع على الأرض ، قبل أن يسقط من يد الجندي المجهول . يتقلب الترس قبل سقوطه دون أن يقع حركته ملتبسة بين الثبات والوقوع ، بين الدفاع والشهادة .

العراقيون يفدون لزيارة النصب أفواجاً أفواجاً اعتادوا عليه حتى انهم ألفوه ، خاصة وأنهم يلمحون القسم الأعلى من الترس أو من البوق المقلوب من بعيد ، من أمكنة عديدة في المدينة ، النصب مثل التمثال لم يعد جسماً غريباً في مدينة اسلامية مثل بغداد . قد يعود أصل هذا التقليد الفني الى أيام الانتداب البريطاني ، لكن العراقيين وجدوا فيه شكلاً للتعبير عن رموزهم وقيمهم ومقدساتهم .

يرتفع في أول «شارع السعدون» – أشهر شوارع بغداد – تمثال طبيعي صغير ، يعود لعبد المحسن السعدون ، أحد رؤساء الوزارات العراقية السابقين انه التمثال الوحيد الذي بقي من أصل ثلاثة تماثيل طبيعية كانت تنهض في بغداد حتى منتصف الخمسينات التمثالان الآخران ، للملك فيصل الأول والجنرال الانكليزي مور ، قامت بتكسيرها الحشود الجماهيرية التي اجتاحت شوارع بغداد إثر ثورة تموز ١٩٥٨ ، التي أطاحت بالنظام الملكي . انكليزي وايطاليان صمموا التماثيل الثلاثة المذكورة ، ولن نعرف منحوتة لفنان عراقي في بغداد إلا في مطلع الستينات . يتألف هذا النصب من أربع عشرة وحدة من البرونز ، في كل من الكثير منها شخصان أو أكثر ، وينتشر على إفريز طوله خمسون متراً ، وعلو منحوتاته ثمانية أمتار (تحتوي الوحدات مجموعها على خمسة وعشرين شخصاً ، فضلاً عن حصان وثور) عبد الكريم قاسم طلب من الفنان سليم انجاز هذا النصب تخليداً للثورة التي أطاحت بالنظام الملكي في العراق . «ورغم ما أعطي جواد سليم من حرية في تمثيل ذلك ، فقد كان عليه قبل كل شيء أن يمثل ثورة ، أرادها الشعب ، ولكن نفذها عسكري وهكذا جاء القسم المركزي من النصب» «جبرا ابراهيم في «جواد سليم ونصب الحرية» – وزارة الاعلام – مديرية الثقافة العامة – بغداد – ١٩٧٤) . لن نتوقف مطولاً أمام هذا النصب ، ما يثير انتباهنا فيه أمران : النصب يحكي حكاية ما ، سلسلة اذا جاز القول ، وان

التماثيل جاءت في هذا النصب واقعية أو رمزية أو مزيجاً من الطريقتين ، ان هذين الامرين نجدهما في التكوين والاسلوب اللذين عرفتهما لاحقاً النصب والتماثيل العراقية في بغداد .

يكتب جواد سليم في مذكراته ليوم ١٥ - ١ - ١٩٤٤ (أي قبل بدئه بتخطيطات «نصب الحرية» بخمس عشرة سنة بالضبط) . «انني كثيراً ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي . فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة انتاجه بكثرة سامعيه ، فكلما كثروا كثر انتاجه وأخذ شكلاً أرقى وأنفس ، وكلما قلوا ضعفت انتاجاته وقلت قيمتها. والمؤلف الموسيقي لا يمكن أن يؤلف سمفونية أو أوبرا الا بطلب حكومي أو طلب إحدى الجمعيات الكبيرة كذلك النحات لا يمكن أن يعمل غالباً إلا للحكومة أو الجمعيات وتتشابه القطعة الموسيقية بسعة رسالتها مع النصب الموضوع في أحد الميادين والذي يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر» ان التشابه بين عمل النحات وعمل المؤلف الموسيقي لا يتوقف عند هذه الحدود وحسب ، فهو قائم أيضاً في ايقاع وبناء العملين . حث جواد سليم في هذا النصب عن «الهارموني» (كما هو عليه الامر في العمل السمفوني) حتى وجد إيقاعاً متصلاً ومقطعاً لشخوصه ، في حركة بعضه واسعه وتصاعديه تؤكد على قمة الحريه في تاريخ العراق ، ستختصر النصب في مقطوعات ومشاهد تاريخ التحرر العراقي منذ أقدم العصور انها حكاية نحتية متدرجة ومتسلسلة في مشاهد مستقلة ومتكاملة في آن معاً

ان هذا البناء «الحكائي» (اذا جاز القول) ، ذا الشخوص الواقعية أو الرمزية ، نجد بعضه جواد سليم في عدد من المنحوتات العراقية ، هذا يصح في أعمال النحات محمد غني حكمت ، مساعد سليم في إنجاز «نصب الحرية» وفي أعمال خالد الرحال أيضاً . هذا نلقاه في «نصب المسيرة» لخالد الرحال ، أو في «كهرمانة» لمحمد غني حكمت

«للعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا الى انتاج النحات وكما كانت في أوروبا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لاقامة النصب التذكارية واشتراك النحات والمعمار في عمل دنيا جميلة فان انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً واسعاً لاشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة» . لم يخطىء جواد سليم في تقديراته ، حين كتبها في ١٩٤٤ في مذكراته ، وما كان ينتظره من الدوله - سند النحاتين في هذا الشأن - تحقق بصورة كبيرة بعد رحيله ، ابتداء من ١٩٦٩ «في البداية ، يتذكر الفنان الرحال ، أثث التماثيل والنصب بشكل فوضوي وغير منظم . ولما جرى تخطيط عمراني جديد لبغداد ، أزيلت تماثيل من امكنتها ، وبعضها

جامعة المستنصرية في بغداد

حافظ على أمكنته» . وفي ١٩٦٩ اقترحت «أمانة العاصمة» على خمسة نحاتين عراقيين نحت شخصية عراقية تراثية (أبو جعفر المنصور والمتنبي ، الفراهيدي ، الكندي . . .) ، على ارتفاع خمسة أمتار ، وبالحجر . «ما كانت لغالبيتنا تجربة بعد في مثل هذه الممارسات» ، يعترف لنا النحات حكمت أنا كنت أمتلك معرفة نسبية ، خاصة في مسائل التكبير والأحجام ،نظراً لتعاوني سابقاً مع جواد سليم» . في «متنزه المسبح» نلتقي المنحوتات الخمس ، بخطوطها البسيطة ، بتصاميمها الصغيرة ، التي تكشف عن بداية هذه المسيرة الفنية الغنية ، لبغداد كمدينة ، وللنحاتين كممارسة فنية جديدة .

الفنان يواجه لأول مرة مشكلة فنية مزدوجة ، التوقف بأشكال ومعان «جماهيرية» (اذا جاز القول) ، والتوصل الى صياغات شكلية لأحجام كبيرة ، عبر القياسات الصغيرة التي يعمل عليها النحاتون غالباً ، وذلك في مسابقات أو بتكليفات ولكن كيف يمكن نحت هذه الشخوص ولا يعرف النحاتون لها صورة ؟ قامت «أمانة العاصمة» بتنظيم مسابقة لتصميم تمثال حمورابي ، يحكي لنا الفنان حكمت عدت الى كتب التراث والتاريخ للتوقف بـ «صورة» ما عن هذه الشخصية الخالدة ، لكنني لم أجد حمورابي حاضراً الا مرة واحدة ، فوق مسلة ، حافي القدمين ، وذليلاً ، فقلت لنفسي : هل أنحت حمورابي بهذا الشكل الذليل ، هو الذي ظل حاكماً طيلة ٤٠ سنة ، وكان موحداً للبادية والمدينة وجامعاً للقوانين ؟ هل يمكن أن يظهر بهذه الوضعية المزرية ! ؟ الا انني انحت نفسي ، وبعد تردد ، حمورابي كان ملكاً ، ويجب أن يحضر هكذا . هكذا صممت للمسابقة نصاً لحمورابي وهو واقف ، متمكن من السلطة والقوة » وفاز تصميم حكمت بالمسابقة

«الحيرة تهزمني دائماً ، قبل الانتهاء من تصميمي» ، يكشف لنا الفنان حكمت . فهو لم يعمل منذ منحوتته الأولى «أبو جعفر المنصور» في ١٩٦٩ الا على الموضوعات والشخوص التراثية أو الاسطورية أو التاريخية ، كاشفاً عن جوهرها الانساني . مشغل الفنان حكمت متحف عراقي مصغر ، مصغرات ومجسمات هي جهد وحصيلة بحوث طيلة سنوات عديدة ، تحكي الاساطير البابلية والسومرية أو القصص الاسطورية مثل حسن البصري والسبع بنات . «السندباد البحري» حاضر أمامنا في المشغل ، ينتظر فرصة تنفيذه منذ ١٩٧٢ ، تاريخ تصميمه . ينتظر السندباد واقفاً ، ناظراً الى بعيد ، مكتشفاً الآفاق كان يعود السندباد في كل قصصه ، وبعد رحلاته كلها ، متى «الكلك» ، وهو عبارة عن مجموعة من الأخشاب المترابطة التي يقف عليها . نلقاه في المنحوتة يقف فوق الكلك ، وعينه على الأفق : متى يصل ؟ أما تجعدات ثيابه فهي تحكي قوة الرياح . يحلم حكمت بتنفيذ هذا النصب ، وأن يجعله ينهض فوق نهر دجلة ، فوق ثلاث عوامات مربوطة بعمق النهر . يصعد النصب مع النهر أو يهبط معه ، كما يميل مع الريح أيضاً ، بفضل نظام العوامات هذا . «انه حلمي» ، يعيد حكمت التأكيد على مسامعنا ، «لأنني أشارك السندباد في أمنيته للبحث والوصول وفي عدم التوقف والسفر»

أليست هذه هي حال الفنان ؟ الفنان حكمت لا ينتهي من عمل إلا ليباشر عملاً جديداً ، مثل السندباد في رحلة الى أخرى ، من مغامرة الى مغامرة ينتظر السندباد رحلته الجديدة ، أما أعمال

جامعة المستنصرية في بغداد

حكمت الأخرى فقد استقرت في مواقعها ، في ساحات بغداد أو أمام مبانيها الرسمية .

قليلون جداً في بغداد الذين كانوا يعرفون كهرمانة انها المرأة الذكية التي قضت على «الأربعين حرامي» ، الذين كانوا مختبئين في الجرار ، وذلك بسكب الزيت المغلي فوق رؤوسهم الواحد تلو الآخر . اختار محمد غني حكمت هذه الشخصية من حكاية «علي بابا والأربعين حرامي» الاسطورية ، الواردة في ألف ليلة وليلة . كهرمانة ، الآن ، معروفة من العراقيين . «مشهدها بات أليفاً ، يؤكد حكمت ، فقد اجتازت امتحان الزمن ، وقبلها الناس» (تم نصب العمل في ١٩٧١)

الفنان ، نحاتاً أو رساماً ، حين يعرض أعماله في صالة خاصة للعرض ، فانه يدعو الناس اختيارياً للتعرف على مطبوعاته . لكن الفنان النحات حين ينجز منحوتة يعرضها في ساحة عامة ، فانه يفرض على الناس ، على المارة ، عمله الفني . «من هنا فانه على الفنان ، كما يقول لنا النحات اسماعيل فتاح الترك ان يبحث على حاجتين متلازمتين في منحوتاته المخصصة للعروض الخارجية«التجاوب والتوافق بكيفية ما مع الذوق الجمالي العام ، والتأكيد على معان انسانية خالدة ، أي قابلة للعيش ، مثل النصب ، طيلة أجيال وأجيال» يتذكر العراقيون جيداً مصير «نصب عنترة» ، الذي كان قد صممه الفنان ميران السعدي ، والذي أقيم حينها في منطقة «الأعظمية» ببغداد – حاول الفنان العراقي حينها ابتكار شكل حديث وتجريبي لعنترة . هل يعقل أن يتقبل البغداديون ، وغيرهم من العرب ، صورة غير تقليدية عن عنترة ، رمز الفروسية العربية ؟ لم يصمد النصب طويلاً في الشارع ، فالذوق العام رفضه كلياً ، حتى أن البغداديين تندروا عليه طويلاً قبل أن يزال من الساحة حتى أيامنا هذه لا يمتنع سائق سيارة الأجرة ، عند المرور بساحة المنصور ، من التعليق بسخرية على سؤالنا ، مؤكداً «أجل ، هذا هو عنترة» ، فيما يشير الى نصب «الفارس العربي» ، ذي الشكل الكلاسيكي الخالص ، الذي عاد الفنان السعدي لتصميمه من جديد ، وعلى هذه الصورة ، في عام ١٩٧٢ .

عشرات وعشرات المنحوتات نهضت في أحياء بغداد منذ عشر سنوات ونيف ، وصارت معالم واشارات محددة لخارطة بغداد تستحضر المدينة وجوه تاريخها المشرق ، حين تتأمل ابا جعفر المنصور منتطياً جواده فوق قاعدة تمثل احد الابراج في سور بغداد الدائري تستعيد الواسطي ، الفنان الرسام والخطاط الذي اشتهر بتزويقه لمقامات الحريري . تستعيد شهريار وشهرزاد وعباس بن فرناس ، بالاضافة الى موضوعات عامة ، مثل تمثال المرأة العربية أو نصب الام أو تمثال السور . . وفي بغداد أيضاً جداريتان : جدارية الفنان فائق حسن (١٩٦٠) ، وتعتبر أول جدارية في بغداد ، وتعكس «رغبة الشعب في العيش بسلام وأمن وتصميمه على مواصلة تحرره» ، كما أشار الفنان الى ذلك عند ازاحة الستارة عنها . جدارية ثانية شيدت في ١٩٧٤ في مدخل شارع المطار الدولي للفنان زار الهداوي . الجدارية ضخمة ترتفع الى ١٤ متراً بعرض ١٢٫٦٠ متراً ، وهي تروي تاريخ العراق منذ عهد الاشوريين والاكاديين حتى الحقبة المعاصرة ، وقد شيدت احتفالاً لقرار العراق بالتأميم والسيطرة على ثرواته النفطية ، ويتضمن وجه الجدارية الثاني مقاطع من قرار التأميم الشهير . المنحوتات مثل الجداريات تستحضر التاريخ ، وشخوصه ومشاهده . انها شواهد التاريخ ، تجعله حياً وحاضراً ، عند التفاتة كل شارع ، انها تخص الناس وتستدعيهم الى رحلات التراث . «نحن لا نعيد التراث حاضراً بين الناس ، بل نزيل عنه بطريقتنا الفنية صورته التقليدية والمتداولة» ، يؤكد لنا الفنان حكمت . ففي تمثال «شهرزاد وشهريار لم أترك شهرزاد تحصر بصورة تقليدية هي صورة المرأة الرازحة تحت ضغط التقاليد ، بل جعلتها تقف» هذه المنحوتة أثارت في حينها (١٩٧٥) بعض اللغط ، لكن الناس اعتادوا عليها ، وتقبلوها ضمن هذه الرؤية الجديـــدة .

بغداد تستحضر عبر النحت رموز حضارتها العباسية ، العراقية والعربية ، ونحن نتجول بين ساحاتها المختلفة كما لو اننا نقرأ كتاب «الأغاني» للاصفهاني . يجيب هذا التطور النحتي في المدينة على مستلزمات الخطة العمرانية الجديدة من جهة ، وعلى حاجة ثقافية ، سياسية وقومية ، تريد التأكيد على الطابع الحضاري المميز لبغداد على مر العصور . الفنان الترك يجد في السياسة المشجعة لقيام مثل هذه النصب استمراراً لتقاليد رافدينية عريقة : «من حضاراتنا العريقة بقيت اعمال نحتية لقدامى الفنانين العراقيين تذكّرنا بأساليبهم ومبتكراتهم في هذا المجال . يكفي أن نذكر استخدامهم للنحت الدائري أو النحت البارز ، وذلك في أعمال عثرت عن منحوتات الانسان في فجر الحضارة . كذلك فان الجداريات البابلية والاشورية والاعمال النحتية في بلاد «الحضر» تبقى شاهداً بديعاً على عظمة النحاتات وعراقة هذه الممارسة في بلدنا» .

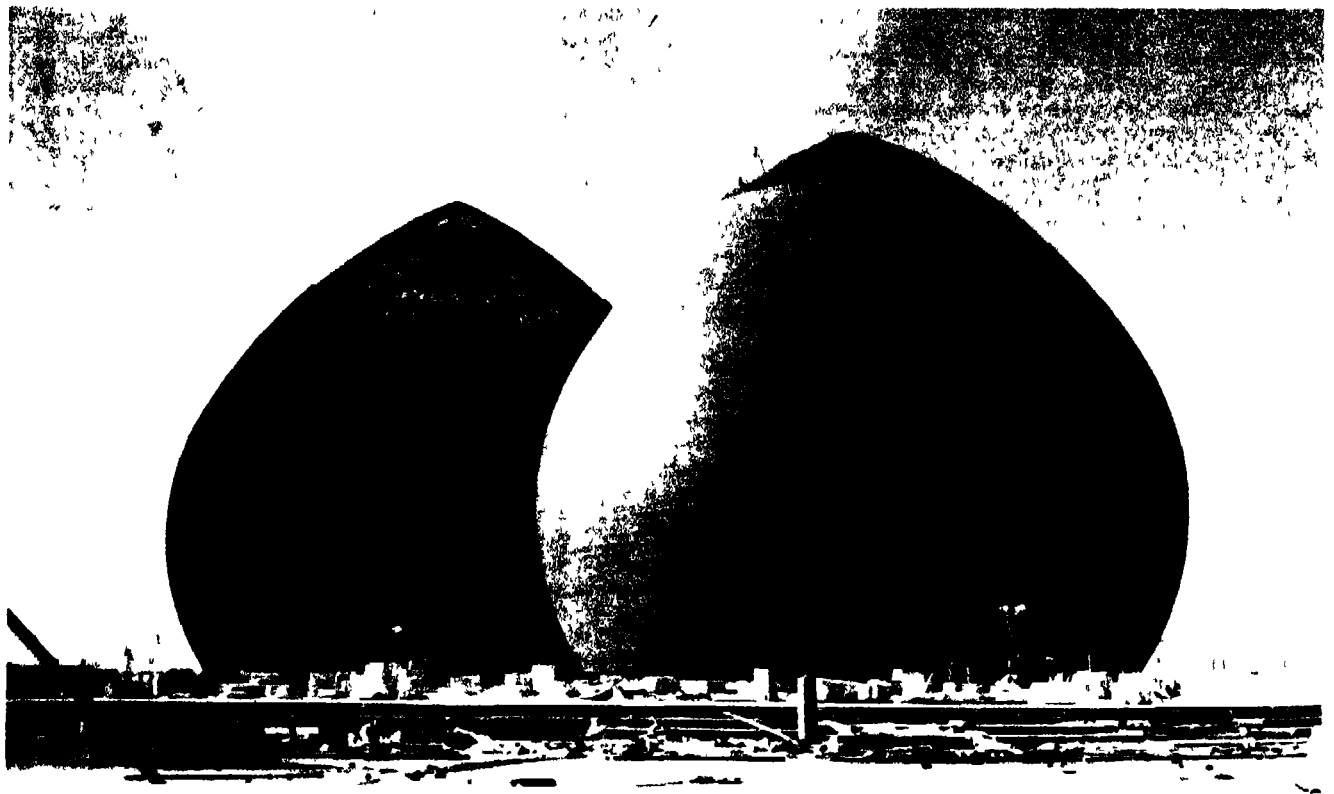
ان هذه النصب تتصل بالتقاليد الرافدينية ربما ، ولكن بعد انقطاع ، طيلة العهود المتعاقبة منذ فجر الاسلام . ان استلهام هذه التقاليد حاضراً يبقى محدوداً جداً ، حتى ان المنحوتات النحتية تنبىء بالعمر القصير لهذه الممارسة في العراق . فالنحات في عدد كبير من هذه المنحوتات «يبتكر شكلاً بقدر ما يترجم فكرة ويجسدها في مادة .

وعمل النحاتين في هذا المجال يشبه أعمال جبران خليل جبران حيث راح يصوغ صوراً مرسومة لأدباء عرب مشاهير (المعري، المتنبي ..) لم تعرف لهم صور أبداً، وذلك تبعاً للصورة الأدبية المتخيلة عنهم.

ان غياب صورة عن الشخص المراد نحته لم يحرر النحات العراقي، بل جعله يتقيد بصورة أدبية أو رمزية عن هذا الشخص. هذا ما نلحظه في العديد من المنحوتات، التي لا تعرف الليونة في تقاطيعها وملامحها وتكوينياتها.

الحكومة في العراق فتحت المجال وسيعاً أمام النحاتين لانجاز مشاريع عديدة، قلما عرفتها دولة، حتى من خارج العالم الثالث، في فترة زمنية قصيرة كهذه، الا ان هذه السياسة التشجيعية «الموجّهة» تسرعت أحياناً، وفي أوقات محدوده جداً، في تنفيذ بعض المشاريع، التي كانت تحتاج الى وقت أطول وتأمل مديد ونضج أكبر «متحف ونصب الشهيد» يقف على حدة في هذا المشهد. انه يشير، وهو الأخير بين هذه المنجزات النحتية - المعمارية، الى نضج وتبلور في هذه الممارسة. فالفنان اسماعيل فتاح الترك شطر القبة البغدادية، ذات اللون الأخضر الفيروزي، الى نصفين، وجعل ماء الشهادة تنهض حسانها الشكل بسيط موح، دون تكوينات معقدة أو معان مباشرة. يبتعد الترك قليلاً عن الحكاية أو عن اللوحة النحتية، كما نلقاها في أعمال السابقين.

من المظاهر العمرانية التي اتسمت بها مدن العراق وجود فسحات مكشوفة داخل أسوار المدن ذاتها، وقد عرفها العراقيون باسم «الفصوات»، وكانت هذه الفسحات تمثل مجالاً رحباً لمختلف النشاطات الاجتماعية، فكانت تباع فيها بعض انواع السلع، حتى غدت أحياناً أسواقاً بذاتها مثل «سوق الموسليين» و «سوق الحنطة» وكلاهما ببغداد وغير ذلك. وهذه الفسحات تمثل مجمعاً لأهالي الأحياء المجاورة ومتنفساً لهم، ففيها تجتمع النساء ويلعب الأطفال وتنصب أوراق التسلية في أيام الأعياد

هناك أمكنة عديدة للتسلية في بغداد (جزيرة بغداد السياحية ومنتزه الزوراء.)، إلا أن المنحوتات ظلت مبعدة عن هذا المجال، فقد تخصصت التماثيل والنصب بتلبية الحاجات الثقافية، النبيلة والرفيعة، دون الحاجات الاجتماعية، اليومية والفرحة. ان النصب والتماثيل في بغداد تشكو من صرامة راشدة، فمتى تتهادى بحرية ومرح في فضاء المدينة الشهيرة؟

اسماعيل عبد الفتاح الترك. نصب الشهيد.

فريتس راداتس

صبر روزا لوكسمبورج

فيلم مارغريتا فون تروتا

منذ حوالي عام أعيد نشر رسائل روزا لوكسمبورج في خمسة أجزاء بجمهورية المانيا الديمقراطية[1] ومن ضمن هذه الرسائل، تلك التي لم تنشر حتى الآن وفي الخريف الماضي، قام جمع من العلماء من شتى أنحاء العالم في مدينة هامبورغ بمناقشة حياة وأعمال شخصيتين اشتراكيتين مرموقتين هما روزا لوكسمبورج (Rosa Luxemburg) وأنطونيـــو غرامشي (Antonio Gramsci) ولا بد أن نذكر بأنه عند وفاة الفنان والمخرج السينمائي راينر فيرنر فاسبندر (Rainer Werner Faßbinder) المفاجيء، عثر عنده على مشروع فيلم عن حياة روزا لوكسمبورج . ولم يقدم حتى الان أحد على تناول موضوع هذه المناضلة والمفكرة الاشتراكية جدية. وقد سما ألفريد دوبلن (Alfred Doblin) بها في الجزء الرابع من روايته «نوفمبر ١٩١٨» من مرتبة «امرأة ثائرة ذات فمار من الجلد اللامع» الى مرتبة المتصوفة ذات الرؤى الشيطانية. وبالرغم من أنها رفضت اطاعة ألفريد رس ايبرت[2] ولينين على حد سواء، وابتكرت الشعار العظيم «الحرية لصاحب الرأي الآخر» فانها كانت تصبو الى ديكتاتورية الطبقة الكادحة.

قاومت هذه المرأة كل المحاولات التي بذلت لاحتوائها، وللوصاية عليها. وقد برهنت على ذلك طوال حياتها النضالية وها هي تؤكد ذلك من جديد من خلال ما تركته من مراســـلات في كل الأوقات كانت روزا لوكسمبورج مصدر استفزاز لكل الأطراف. وكل من شغل نفسه بها، مهما كان شأنه، حز على نفسه الأذى. ولهذا السبب تجنب الجميع، سواء كانوا من ألمانيا الغربية أو من ألمانيا الشرقية الاقتراب منها.

مارغريتا فون تروتا كسرت حاجز الخوف من هذا الموضوع المحظور. ومنذ فترة قررت انجاز فيلم عن حيـاة روزا لوكسمبورج. وأخيراً تمكنت من تحقيق هذا الطموح، والآن يعرض فيلمها «صبر روزا لوكسمبورج» في مختلف قاعات العرض بالمانيا الغربية .

استوحت المخرجة عناصر فيلمها من مراسلات زعيمتها الروحية، وهي تربو على الالفين وخمسمائة رسالة وكثير من هذه الرسائل حرر داخل السجن .

قامت بدور روزا لوكسمبورج الممثلة باربارا سوكوفـا (Barbara Sukowa) التي كانت قد قامت من قبل بدور غودرون انسلين (احدى العناصر الرئيسية في مجموعة بادر - ماينهوف) في فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» .

نسر له قلب حمامة

حظيت بالحب وحوصرت بالكراهية. حوربت ثم قتلت في الأمر. تلك اليهودية العرجاء، القصيرة القامة، وأصيلة راموست بولاية لوبلين (Lublin)، حيث ولدت يوم ٥ آذار / مارس ١٨٧١ (وتذكر مصادر أخرى أنها ولـدت عـام ١٨٧٠). كانت صغرى خمسة أبناء. «كانت أحوال الشعب المعيشية قاسية الى أبعد حدود القسوة. وكان مستواه الثقافي متدنياً. في هذا الجو العابس والمكفهر عشش تعصّب مقيت. عالم ســـاء من الدنس والعَنَت.». كانت ولاية لوبلين تارة بولندية، وتارة نمساوية، وتارة روسية. كان والدا روزا يتكلمان البولندية. ويعيشان في مبنى جميل من طراز عصر النهضة قبالة قصر البلدية. ولا يزال هذا المبنى قائماً حتى يومنا هذا.

الأناقة وحب النظام كانا متأصلين في هذه المرأة التي أصبحت فيما بعد من أكبر ثوار هذا العصر. وكان نمط حياتها الأقرب الى أسلوب الحياة البورجوازية، متناقضاً الى حد ما مع كفاحها الطويل ضد عالم البورجوازيين. والجملة الشهيرة التي قالها أوغست بيبل (August Bebel) : «أريد أن أظل العدو اللدود لهذا المجتمع البورجوازي ولنظام الدولة هذا» كانت من الممكن أن تصدر عن روزا لوكسمبورج أيضاً .

رسمت لويره كاوتسكي (Luise Kautsky)، وهي إحــدى صديقات روزا لوكسمبورج المقربات في كتابها الصغير التي روت فيه شيئاً من مسيرتها الذاتية، صورة لما تضمنته حياة روزا من تناقضات: «ربما كانت ترغب في أن تبدو خارجياً بمظهر الكبرياء والشدة، وأن تختفي وراء قناع من العلم والترفع النظري عندما تكون أمام الآخرين، سواء كان ذلك خلال الاجتماعات أو المؤتمرات أو حتى في قاعة المحاضرات. وربما كانت تستنكف حتى من الجلوس حول مائدة واحدة مع رفاقها في الحزب الذين لا يفصلهم عنها أدنى خلاف سياسي موضوعي خوفاً من أن يسلبوها تلك القوة، وهي التي تريد أن تبدو أمامهم صارمة الى أبعد حدود الصرامة. غير أنه تحت هذا القناع الصارم كان يخفق قلب حنون ونبيل وأمومي. وقد عانت روزا طول حياتها من ذلك النقص الذي قست به عليها الطبيعة وكأنه إساءة لا تستحقها. غير أنه من حين لآخر كان يفلت منها تعبير مرير تتهكم فيه على نفسها وكانت روزا تميل الى ذوي الأجساد الضخمة ولهذا كانت تحرص على أن يكون خادمها دائماً ضخماً حتى لا يعتقد زائروها أنهم قد وقعوا في ملجأ للأقزام.»

لقد سبق أن حرمت الطالبة العالية الموهبة روزا لوكسمبورج من الميدالية الذهبية التي كانت تستحقها بسبب موقفها المعارض للجهات المسؤولة. وظل ذلك ثابتاً في حياتها، إذ أنها لم تعرف بعد ذلك التقدير والحب. بل إنها عرفت خلال كفاحها الحبس والاهانة. وحتى رفاقها في الكفاح لم يرحموها. من ذلك أن أحد مواطنيها البولنديين نعتها بأنها «شخص جاف ومشاغب». وشتمها المهاجرون البولنديون بأقذع وأخس الشتائم. وفي إحدى المرات سخرت منها مجلة Sozialistische Monatshefte ووصفتها بأنها «تقليد لعذراء أورليان». وكل هذا حدث في برلين.

ثم انتقلت روزا الى سويسرا المهجر التقليدي القديم للفارين من أوروبا الشرقية، وعلى وجه الخصوص البولنديين والـــروس. وعندما وصلت الى زوريخ في نهاية عام ١٨٨٩ كانت ترغب في أن تصبح ماركسية بفكر رصين. غير أن أهمّ أساتذتها وهو يوليوس ڤولف (Julius Wolf) الذي درّسها القانون العام والذي وصفها في سيرته الذاتية بأنها «أنجب طالبة عرفتها طوال أعوام تدريسي بزوريخ»، ذكر أنها قدمت

روزا لوكسمبورغ في شرفتها في برلين

من بولندا وهي «ماركسية جاهزة». ولم يكن ذلك صحيحاً تماماً. والأرجح أن السنوات التي قضتها في سويسرا كانت بمثابة فترة تدريب في السياسة النظرية والعلمية. وفي سنة ١٨٩٧ أنهت رسالة دكتوراة في موضوع «تطــور بولــــندا الصناعي»، وهو الموضوع الذي ظل بمثابة حجر الأساس لأبحاث اقتصادية عديدة وهامّة قامت بها في السنوات التالية. وليس من قبيل الصدفة أن يطلب منها فرانس ميرينغ (Franz Mehring) في ما بعد أن تكتب فصلاً عن «تراكم رأس المال» في أحد الكتب المخصصة لحياة كارل ماركس. وقال عنها الاشتراكي الانجليزي جون مل (John Mill): كم من حياة وكم

من طاقة كانتا كامنتين في تلك المرأة . كم كانت ذكية وكم كانت فطنة . وكم كان عالياً مستواها الذهني !» وكان مل قد التق بها خلال مؤتمر الاشتراكيين العالمي الثالث المنعقد في سويسرا من ٦ الى ١٢ أغسطس عام ١٨٩٣ . وكان هذا المؤتمر بمثابة اختبار للكفاءة أثبتت خلاله روزا لوكسمبورج براعتها التكتيكية . وصف أحد الحاضرين في المؤتمر وهو الاشتراكي البلجيكي اميل فاندرفلده (Emile Vandervelde) ظهور تلك المرأة الشابة التي كانت تعرج قليلاً بسبب مرض أصاب مفصل الورك منذ طفولتها ، قائلاً . «قصيرة وضئيلة ، رقيقة في ثوبها الصيفي الذي كان يخفي بمهارة عاهتها الجسدية . وكانت تدافع عن قضيتها بنظرات ثاقبة ومغناطيسية ، وبكلمات ملتهبة الى حد أنها استأثرت بقلوب أغلب الحاضرين ، وجعلتهم يرفعون أيديهم بالموافقة حين انتهت من إلقاء خطبتهـــا» .

أسرت قلوباً : هذا ما فعلته تلك المهاجرة المليئة بالحيوية ، التي لم تكن جميلة غير أنها كانت ذكية ، برجــل اسمه ليو يوحيش (Leo Jogisch) . وتلك السنوات التي قضتها روزا في زوريخ لم تكن فقط سنوات التدرب على السياسة وعلى النظريات ، وانما كانت أيضاً سنوات الحب الكبير . ترى هل كان حبها الوحيد ؟ لم تعرف أبعاد تلك العلاقة العاطفية بينها وبين ليو الا بعد مضي وقت طويل على وفاتها . ولم تعرف على نطاق واسع الا بعد نشر رسائلها العاطفية الرائعة . وكانت هذه الرسائل مزيجاً من التكتّم ومن التظاهر بالحشمة والحياء الذي كان – ولا يزال – يحيط به المرء في المجتمعات الاشتراكية حياته الخاصة . وظلت تلك العلاقة العاطفية خافية حتى على أقرب الأصدقاء مثل عائلة كاوتسكي . ورسمياً لم يكن الاثنان أبداً في بيت واحد . وكانا يتخاطبان بصيغة الاحترام أمام الناس . وكان ليو يوحيش مهاجراً مثل روزا لوكسمبورج . ولد في ١٨ نيسان / أبريل عام ١٨٦٧ في فلنا (Wilna) . وكانت عائلته من الأسر اليهودية الميسورة . ومنذ سن مبكرة انتمى الى مجموعة من الثوار الاشتراكيين في بطرسبورغ وكان أحد عناصر هذه المجموعة أخــاً لينين الكـــــبر أوليانوف الذي أعدم فيما بعد . وعندما التقت بـــه روزا لوكسمبورج عام ١٨٨٠ في جنيف كان قد هرب قبل ذلك بقليل من السجن أثناء عملية نقل المسجونين الى تركستان . وكان البوليس القيصري الروسي يبحث عنه .

يجب أن يتفطن المرء الى أنه كانت هناك في أجواء ذلك الاضطراب السائد في المهجر مفارقات كثيرة . اذ كان يعشش الحب والحزن الى جانب الكراهية والشجاعة . ولا يمكننا فهم أبعاد شخصية روزا لوكسمبورج المتناقضة الا عند اقترابنا من قنوطها وحاجتها الى الحنان . هنا لا تكون روزا تلك المرأة المكبوتة ، المولعة بالجدل وبالشجار . ولا المرأة المعقدة والمحرومة من لذّات الدنيا ، والتي تعيش عدم استقرار نفسي دائم ، وانما تكون امرأة عظيمة ، وانسانية ، تتلمس الدفء البشري بتحليل مجتمع لم يقدم لها سوى البرودة والوحشة . كانت حاجة روزا لوكسمبورج حاجة الى الانسانية . وكما كانت الثورة بالنسبة لها محرراً ، فان زجرها وعتابها في الحب كان لهمة . في آذار / مارس من عام ١٨٩٥ كتبت الى ليو يوحيش تقول «لتعلم أن لدي نوايا قطة جداً ! لقد فكرت قليلاً في علاقتنا . وحين أعود سوف أطوقك بيدي بشدة وقسوة حتى ترقرق صارخاً مثل العصافير . سوف ترى ! سوف أرهقك تماماً . عليك أن تتذلل . عليك أن تستسلم وأن ترضخ . هذا هو شرط استمرار حياتنا مع بعض . يجب أن أقهرك . أن أهرس قرونك . بغير ذلك لن أستطيع معك صبراً سوف أرهقك الآن دونما شفقة حتى تلين ، وتبدأ تحسّ وتتصرف أمام الناس وكأنك انسان عادي وطيّب . وفي الوقت نفسه ، إعلم أني أكنّ لك حباً لا حدود له . واني قاسية الى أبعد حدود القسوة تجاه ميولك السيئة . فكر في ذلك واحذر جيداً ! وكارهاني قديم ، عليك أن تعي ، وأن تحتفظ في ذاكرتك بما يلي: كن دمثاً . أكتب لي رسائل حنونة ولطيفة . لا تكتب لي بمثل هذا الأسلوب الرسمي الجاف . إنها خشونة تنم على فساد في الذوق . تعلم قليلاً أن تركع بروحك ، والاّ يكون ذلك فقط في اللحظات التي أهفو فيها اليك باسطة ذراعي . بل أيضاً عندما أوليك ظهري . باختصــار كن أكثر حنــاء . تعــامل مع أحاسيسك بأسلوب أكثر شهامة . إني أطالب بذلك !» .

هنا يكمن المفتاح لفهم وإدراك طبيعة «النسر» . وهو الاسم الذي أطلقه لينين على روزا لوكسمبورغ التي أصبحت عزيمته فيما بعد . إن همتها الثورية ونظريتها التي تطورت تدريجياً حول تلقائية الجماهير ارتبطتا أيضاً بشخصيتها . وليس من قبيل الحذلقة السيكولوجية المحظورة ، أن يقوم المرء بالربط ما بين سوء ظنها الملازم لها بذوي المناصب القيادية ، وضد

التدرّج في الرتب (الديكتاتورية !) الحزبية ، وبين شخصيتها المنسية على الحب . وهو ما أسمته هي نفسها ذات مرة في مكان آخر «نقعاً زرقاء على سطح النفس»

ومن المهم بالنسبة لتسلسل أفكارنا أن نعرف أنه قد سبقت هذه الرسالة رسالة أخرى قبلها بأربعة أسابيع .

ولا تتجلى للمرء طبيعة هذه الشخصية المأساوية لسياسيّة أهيست وستّت ، وامتد فكرها الخيالي بعيداً الى ما وراء الأفق ، الا اذا تم الربط بين هاتين الرسالتين اللتين تعتبران شاهدين على نفسيتها : «إنك لا تتصور مدى السعادة ومدى اللهفة التي انتظر بها كل رسالة من رسائلك . ذلك أن كل رسالة تمدني بالكثير من القوة وبكثير من الاقدام على الحياه . لقد بلغت قمة السعادة بتلك الفقرة من رسالتك التي قلت فيها أن كلينا صغير ، وأنه بوسعنا أيضاً أن نبني حياتنا الخاصة . آه يا أعز حبيب . ليتك تفي بوعدك ! . . مسكن صغير . لوحدنا . أثاث بسيط . مكتبة خاصة بنا . عمل هادىء ومنتظم . نزهات مشتركة . زيارة لدار الاوبرا من حين لآخر . نطاق ضيق ، حدّ ضيق من الأصدقاء المقربين ندعوهم الى الأكل معنا . ومرّة في العام راحة لمدة شهر لا نشغل خلاله بالنا بأي عمل على الاطلاق . وربما أيضاً طفل صغير . صغير جداً . ألا يجوز أن أحصل على ذلك أبداً . أبداً ؟ . . .»

هاتان الرسالتان أرسلتا من برلين التي كانت الدكتورة روزالي لوبيك (Rosalie Lubeck) قد وصلتها يوم ٢٠ مايو ١٨٩٨ . وقد أتاح لها زواج صوري بابن احد المهاجرين الالمان يدعى غوستاف لوبيك الحصول على الجنسية الالمانية غير أن هذا الزواج لم يدم الا قليلاً ، ذلك أن الزوجين انفصلا في درجات سلم مكتب عقد الزواج في بازل وذلك خلال ربيع ١٨٩٧ . وما لبثت السيدة جوستاف لوبيك كما سمّت نفسها بقصد المزاح في استمارة الفندق الذي كانت تنزل فيه ، أن رحلت في أيار / مايو من نفس العام بصحبة ليو جيوشس الى باريس . وقد طلت فرنسا ، والأكثر منها ايطاليا ، ومناطق الجنوب بصفة عامة ، مكانها المنشود . الا أن واقعها الحقيقي كان ألمانيا ، حتى ولو انها لم تكن تستلطف الالمان بالمرة . وكانت تراهم فاترين ، باردي الطبع ، متحمطين ، تقليديين ، حتى وان كانت تعتبر برلين مدينة مثمرة بصفة خاصة . وقد قالت عنها

روزا لوكسمبورغ تخطب في إحدى التجمعات السياسية .

ساخرة : «باردة . يمجها الدوق . مكدسة . ثكنة عسكرية بأتم معنى الكلمة . وهؤلاء البروسيون الأعراء يبدون بعطرستهم كما لو كان كل واحد منهم قد ابتلع الهراوة التي أشبع بها ضرباً ذات مرة .» .

كانت المانيا البلد الذي يضم أكثر الحركات العمالية تقدماً وتنظيماً . كان العالم الاشتراكي يتطلع الى ألمانيا . ومن كان يرغب في أن يدخل التاريخ محاطاً بهالة ثورية ، كان يتمكن من ذلك في ألمانيا وروزا لوكسمبورج كانت تعلم ذلك . وهكذا ألقى «النسر» بنفسه في المعمعة . وذلك يعني بشرح مختصر ، أمرين :

- محاربة الاصلاحية الاشتراكية التي نادى بها ادوارد برنشتاين (Eduard Bernstein) السكرتير السابق لفريدريك إنجلس (F. Engels) وكانت نظريته تقول : «الهدف النهائي لا يعني شيئاً بالنسبة لي الحركة السياسية هي كل شيء بالنسبة لي !» . وقد واجهت روزا لوكسمبورج تلك النظرية بأخرى بديلة وحادّة . «الحركة السياسية كغاية في ذاتها لا قيمة لها عندي . الهدف النهائي هو كل شيء بالنسبة لنا .» وهو ما يعني بعبارة أخرى : الثورة ستكون عملية بطيئة جداً وشاقة للغاية ولن تكون حدثاً مفاجئاً غير أن الانهيار سيحدث في نهاية الأمر . وسيكتسح مجتمعاً فاشلاً ويقيم بدلاً منه مجتمعاً متحرراً .

- ولهذا اتخذت روزا لوكسمبورج موقفاً يسارياً متطرفاً ، مضاداً للاصلاحية الاشتراكية ، حدّد الجزء الثاني من نضالها في المؤتمر الحزبي ، المنعقد في شتوتغارت عام ١٨٩٨ ألقت خطابين قالت في الثاني منهما : «انني أعرف أنه ما زال يتحتم عليّ أن أحصل على الأوسمة في الحركة السياسية الالمانية أولاً ، بيد أني أود أن أفعل ذلك على الجناح الأيسر ، حيث يتصارع المرء مع الخصم ، وليس على الجناح الأيمن ، حيث يريد أن يهادن الخصم .» .

منذ اللحظة الأولى - أي عندما كانت فكرة قيام رابطة سبارتاكوس (Spartakus) وبالتالي أيضاً الحزب الشيوعي الألماني (KPD) لا تزال بعيدة - خاضت روزا لوكسمبورج هذا الكفاح المزدوج ، الذي لم يكن في الحقيقة سوى كفاح واحد يمكن فهمه على أنه خيار بين أمرين : إما إصلاح إجتماعي أو ثورة . وكانت روزا لوكسمبورج ترى أنه ليس هناك سوى ارتباط واحد : الإصلاح الإجتماعي هو الهدف ، والإنقلاب الإجتماعي هو الغرض . هذا مطلب كلّي لا يتجزأ . وهو يعتبر البرلمان أداة غير صالحة لتحقيقه . غير أنه مع ذلك ليس مطلباً ديكتاتورياً . ذلك أن في طياته تكمن الديمقراطية الحقة : «لا غنى عن الديمقراطية ، لا لأنها تجعل الاستيلاء على السلطة السياسية من جانب الطبقة الكادحة غير ضروري ، بل لأنها تجعل الاستيلاء على السلطة لازماً كما أنها تجعله أيضاً الإمكانية الوحيدة »

إنه في واقع الأمر جدل بسيط : إيقاظ الوعي والكرامة لدى الناس حتى يتمتعوا بالسعادة وحول هذا كتبت روزا لوكسمبورج الى ليو يوجيش تقول : «حقاً ، ثمة شهوة لعينة تراودني بأن أنعم بالسعادة وأن أساوم كل يوم من أجل القدر الضئيل من سعادتي بعناد قاتل للنفس » . إنها تريد أن تبثّ كل ما كان يختبئ في خبايا نفسها ، ويجيش في صدرها . وكثيراً ما كان لهذا «الفكر المتشوق الى الحياة» بعض من أحلام العذارى على نحو يثير المشاعر . لكن كان له أيضاً تبعات . رفضها الخضوع للسيطرة إذ لم تعرف روزا لوكسمبورج طيلة حياتها الإنقياد لأي توجيه صادر عن أي عضو باللجنة المركزية للحزب ولم يعرف أسلوب حياتها الراكض دوماً ، والرائع حقاً ، سوى الأبيض والأسود : لا تنازل ، ولا حلاً وسطاً . ذات مرة دسّت روزا لوكسمبورج لبيبل (Bebel) في جدانه بالفندق ، ورقة كتبت فيها بلهجة برلين العامية . «أنا أحبك يا أوغست» . ولكنها فيما بعد حاربته بلا رحمة . لقد حصلت على الدكتوراة بملاحظة جيد جداً ، وأحبّت التحليل والبحث العلمي على الدوام ، غير أنها تعقبت اشتراكيين من أساتذة الجامعات بحملة مغرضة خالية من أية رحمة . وردّت على تحفظات ڤرنر سومبارت (Werner Sombart) تجاه المحرّضين من الاشتراكيين بالكلمات التالية :

«إنك تريد اذاً أن تخلص حزب العمال من الصور «البشعة للمحرضين السياسيين» ، يا سيادة الأستاذ الجامعي بدون كرسي ؟ ومن خطباء اجتماعاتنا الذين تمكنوا بشق الأنفس من أن يرتقوا بالعمل المضني من مستواهم الطبقي الكادح ، وأن يحصلوا على قدر صغير من الثقافة بعد كفاح مرير ، وأن يصلوا

بجهدهم الخاص الى مرتبة رسل التبشير بنظرية التحرر الكبرى . هل كل هؤلاء هم الذين تنعتهم بأنهم ثرثارون ، سطحيون ، وعديمو التفكير ؟ أنت أيها الثرثار الذي تعلم منذ صباه العبارات المتبدلة ، واكتسب ركود طبيعة الأمة الألمانية وتمكن من خلال السياسة أن يجعل من نفسه أستاذاً جامعياً دون كرسي ؟» .

صارعت روزا لوكسمبورج من أجل حبها لليو يوجيش وكادت تستحدي هذا الحب في بعض الأحيان . ومع ذلك فقد أنهت علاقتها به بصرامة حين علمت أنه يخونها . وذات مرة قالت عن نفسها أنها تمتلك من الحيوية ما يكفي لإضرام النار في سهل بأكمله . وكانت هذه الحيوية ، بناحيتيها السلبية والايجابية ، سمتها في الحياة . وبهذا الاندفاع القوي والفحلي ، أحبت فسطنطين ابن كلارا زتكين (Clara Zetkin) الذي كان يصغرها بكثير . كيف يكون هذا المزيج من السياسي والانساني . هذا ما توضحه روزا لوكسمبورج في رسالة بعثت بها الى صديقتها الأصغر منها سنا ماتيلده فورم (Mathilde Wurm) ، زوجة سكرتير جريدة (Neue Zeit) (أي العصر الحديث) ، من سجن النساء في شارع برنيم التابع لادارة شرطة برلين حيث كانت تقضي فترة حبس للمرة الثامنة ، والقبل الأخيرة في حياتها . والرسالة تبدو وكأنها وصيّة : «إنك تقولين بحسرة : أنتم لستم متوثبين في نظري بدرجة كافية . «بدرجة كافية» ، هذا تعبير متفائل . أنتم لا تمشون على الإطلاق ، بل ترحفون . إنه ليس اختلافاً في الدرجة ، بل في الجوهر . أنتم على العموم جنس حيواني مختلف عني . وما كنت في يوم من الأيام أبغض طبيعتكم المتجهمة والجبانة والمشطورة مثلما أبغضها الآن . المخارقة قد ترضي أهواءكم كما تطيب . غير أنها تلقى بالمرء في غياهب السجن ، ولا يمكنها عندئذ أن تشعل حتى ولو فتيلاً واحداً . آه منكم يا ذوي النفوس التافهة والتعيسة ، يا من في استعدادكم أيضاً أن تقدموا للمساومة قليلاً من البطولة مقابل مبلغ نقدي ، حتى ولو كان هذا المبلغ لا يتجاوز ثلاثة صفحات لحاسية صدئه . المهمّ أن يرى الواحد منكم فائدة على طاولة محل البيع الكلمة البسيطة للانسان الأمين والمستقيم هي : «هنا أقف أنا ، انني لا أستطيع غير ذلك . يا ربي كن في عوني !» . ومثل هذه الجملة لا تتحملها أسماعكم من حسن الحظ ان تاريخ العالم الى حد الآن لم يصنع من أمثالكم كثيراً ، والا لما حصلنا اطلاقاً على إصلاحات ، ولبقينا بالتأكيد قابعين في نظام الحكم القديم . أقسم لك : خير لي أن أبقى سنوات محبوسة ، ولا أقول هنا ، حيث أحصل على كل شيء كما لو كنت في ملكوت السماء ، ولكن حتى في الحجرة الحقيرة القذرة بميدان ألكسندر في برلين حيث أعيش في الزنزانة البالغة مساحتها إحدى عشر متراً مكعباً صباح مساء دونما نور ، منحشرة بين المرحاض (دون ماء للتنظيف) وبين السرير الحديدي ، أقرأ قصائد شاعـــري موريكه Eduard Morike ، من أن «أكافح» مع أبطالكم المغاوير . أو تكون لي معهم صلة تذكر . ومن الأفضل لي أن أتعامل مع غراف فستارب (Graf Wetarp) ، لا لأنــه تغـزل بعيني الرقيقتين واللوزتي الشكل في مجلس نواب الرايخ ، بل لأنه رجل . . . أؤكد لك انني فور إخراجي أنفي من قضبان السجن سوف أطارد مجتمعكم ، مجتمع الضفادع ، وأفزعكم بدوي النفير وبفرقعة السياط ، وسوف ألاحقكم بكلاب القنص . كنت

روزا لوكسمبورغ صحبة كلارا زتكين في برلين .

أريد أن أقول مثل الملكة پنثيسيليا (Penthesilea)، ولكنكم لستم عند الله بمنزلة أخيليوس (Achilleus). أن يكون المرء إنساناً يعني أن يلقي المرء بحياته كلها في «موجة القدر العارمة»، وعن طيبة خاطر اذا لزم الأمر. ولكن عليه أيضاً وفي نفس الوقت أن يسعد نفسه بكل يوم مشرق، وبكل سحابة جميلة في السماء. آه لو أنني أعرف كتابة وصفات تشرح كيف ينبغي أن يكون المرء إنساناً. اني أعرف فقط كيف هو إنسان.» .

وتبعات تفكيرها السياسي التي لم تعرف الحل الوسط اتفقت مع الجموح في حياتها الخاصة. وتلخص ذلك النادرة اللطيفة التي تقول أن روزا لوكسمبورج ردّت على بسل، الذي كان قلقاً عليها عندما تأخرت في إحدى المرات، لأنها كانت تقوم بنزهة مشياً بصحبة كلارا زتكين، ولم تصل في الموعد المحدد للأكل في بيت كاوتسكي، قائلة «هل توقعتم أسوأ الاحتمالات ؟ في حالة كهذه كان يمكن أن يكون النص المكتوب على القبر: «هنا يرقد آخر رجلين للاشتراكية الديمقراطية الالمانية.»

ولأن الجانب الانساني قد امتزج بالجانب السياسي في حياتها، فقد استطاع كاتب سيرة حياتها نيتل (Nettl) أن يلخص ذلك في جملة بليغة: «بهذا فقط يمكن فهم الفكرة الثورية لروزا لوكسمبورج، فكرة مفعمة بالأخلاق وبالانسانية.» | ٠ |

إعدام روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت :

تأسس الحزب الشيوعي الالماني، بعد أربعة عشر يوماً من إعلان روزا لوكسمبورج عن برنامجها الخاص بالسپارتاكوس في آخر يوم من عام ١٩١٨. وكان في جوهره ثمرة عمل وجهد روزا لوكسمبورج. وكان مبنياً على حجر الزاوية في تفكيرها ألا وهو رفض الحل الوسط. وسرعان ما جلب هذا عليها وعلى كارل ليبكنخت (Karl Liebknecht) الذي كان الناس يعتقدون خطأ أنه عشيقها أذى كبيراً. وأثار غضب البورجوازية والعسكريين، وأيضاً جانباً كبيراً من الحزب الاشتراكي الديمقراطي الالماني المتمسك بالمبادىء وبالأفكار وبالشعارات التقليدية. وبالرغم من أن السپارتاكوس لم يكن وحده الذي قام بتمرّد فوضي (سعى كل من ليبكنخت وروزا لوكسمبورج الى تهدئته)، فان كل التهم ألصقت بهما. وظهرت منشورات تنادي بإعدامهما. وعمت الفوضى في برلين. وقام الجيش باحتلال المكتب المركزي للحزب الشيوعي الالماني وتخريبه. واعتقل ثلاثة من ذوي المناصب القيادية في الحزب. وخصصت مكافآت مالية كبيرة للقبض على كارل ليبكنخت وروزا لوكسمبورج.

أما ليبكنخت وروزا لوكسمبورج فقد هاما، مذعورين خلال مدينة برلين. كل ليلة في مأوى. وفي يوم ١٤ يناير / كانون الثاني ظهرت في جريدة الراية الحمراء (Rote Fahne) مقالة لروزا لوكسمبورج تحت عنوان: «النظام يسود برلين» أنهتها بالجملة التالية: «لقد كنت، وأكون، وسوف أكون !». وفي اليوم التالي قتلت روزا لوكسمبورج. ولطالما وصفت وقائع قتلها. وأخيراً. وليس آخراً، وصف ڤيلهلم پيك (Wilhelm Pieck)، تلميذها الوحيد الحبيب بالمدرسة العليا للحزب ذلك قائلاً «ألقي القبض علي في بيت ماركوسزون (Marcussohn) بصحبة روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت ونقلنا الثلاثة في عربة الى فندق عدن. وعند وصولنا، كان هناك جمع غفير من الجنود والضباط في المدخل وسرعان ما انهالوا علينا بالشتم البذيء. ووصفوا روزا لوكسمبورج «بالرورشين» (أي العاهرة) وكانوا يقولون ساخرين: «ها هي العاهرة العجوز قد وصلت أخيراً.». وأعلنت أنا احتجاجي على هذه الاهانة. وعندئذ قال أحد الضباط. «ماذا يريد هذا الولد ؟ الظاهر أنه عشيقها. دعدعوه !» بعد ذلك اقتيدت روزا لوكسمبورج الى الدور الأعلى. أما أنا فقد وضعوني عند العمود. ورأيت بعد ذلك ضابطاً يتجول هنا وهناك ويقدم السجائر للعساكر. وقد سمعته يقول: «لا ينبغي لهذه العصابة أن تغادر فندق عدن وهي على قيد الحياة !». وبعد ربع ساعة قادني جنديان الى الدور الأعلى. وأثناء ذلك رأيت يافطة على أحد الأبواب كُتب عليها: «النقيب پاپست (Papst)، بعد ذلك بوقت قصير صعدت خادمة وألقت نفسها بين ذراعي زميلة لها وهي تصرخ: لن أنسى أبداً ذلك المنظر البشع. لقد صرعوا المرأة المسكينة أرضاً وسحلوها !». من الذي وشى بروزا لوكسمبورج. ومن الذي دبّر وقرّر بالضبط قتلها وقتل كارل ليبكنخت. حول هذا أساطير وشهادات وحكايات كثيرة. بيد أنه من المؤكد أنهم هشموا رأس ليبكنخت وجرّوه على الأرض ثم نحوه من العربة، وقتلوه رمياً بالرصاص في حديقة

الحيوانات . وأكيد أنهم أهانوا روزا لوكسمبورج ونكلوا بها في فندق عدن الأنيق على مرأى ومسمع من النزلاء وهم يتبخترون في بدلات السموكينغ الأنيقة . وأكيد أنهم سحبوها على الأرض وهي نصف ميتة وقذفوا بها الى داخل العربة حيث فجروا رأسها ، برصاصة . بعد ذلك توجه القتلة بالعربة الى إحدى كباريهات قناة لندفير (Landwehrkanal) وهناك ألقوا جثة روزا لوكسمبورج . وكل هذه الوقائع لا تحتاج الى دليل ولا الى إثبات .

ملاحظة : لقد وقع التصرف في النص الأصلي بهدف تيسيره على القارىء العربي .

هوامش

[1] روزا لوكسمبورج مجموعة من رسائلها Rosa Luxemburg - Gesammelte Briefe دار نشر ديتس ، برلين الشرقية Dietz-Verlag Ost-Berlin ، ١٩٨٢ - ١٩٨٤

لا تتضمن المراسلات رسائل سياسية ثمينة بالمعلومات فقط ، وإنما أيضاً وبالأساس رسائل شخصية تعطي صورة واضحة عن امرأة لم تكن مناضلة عظيمة فحسب ، بل كانت أيضاً إنسانة طيبة وحنونة وقادرة على الحب

[2] كان فريدريك إيبرت Friedrich Ebert منذ عام ١٩١٢ نائباً بالمجلس النيابي للرايخ ، ومنذ عام ١٩١٣ رئيساً للحزب الاشتراكي الديمقراطي الالماني ، ومنذ عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٥ رئيساً للرايخ

«فكر وفن» تحاور مارغريتا فون تروتا :

أشعر أني وحيدة في المعركة

مارغريتا فون تروتا ، واحدة من أهم المخرجات الالمانيات في الفترة الراهنة . والافلام التي أخرجتها أو ساهمت في إخراجها لاقت نجاحاً لا في ألمانيا الاتحادية فحسب بل في أغلب البلدان الأوروبية . وتنتمي مارغريتا فون تروتا الى «الجيل الغاضب» الذي ظهر بعد الحرب . وقد ولدت في مدينة برلين في شباط / فبراير ١٩٤٢ وفي غياب أبيها ساعدتها أمها الارستقراطية على إتمام دراستها . وفي فترة شبابها قضت بضع سنوات في باريس حيث اكتشفت السينما وتمكنت من التعرف على مختلف التجارب السينمائية . ولما عادت الى ألمانيا ، عملت سكرتيرة في احدى الشركات . ثم أصبحت بعد ذلك ممثلة في إحدى مسارح فرانكفورت في نفس السنة التي أنهت فيها دراستها في معهد الفن الدرامي في ميونيخ . وفي بداية السبعينات تعرفت على فولكر شلندورف وتزوجته ، ومعاً قاما باخراج عدة أفلام لاقت نجاحاً باهراً . وأشهر هذه الأفلام فيلم «شرف كاترينا بلوم الضائع» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب الالماني الراحل هاينريش بُل . وكان أول أفلامها بعنوان «نار التبن» ، وفيه عالجت مشكلة الطلاق في المجتمعات الرأسمالية وأيضاً مسألة تحرر المرأة . غير أن أشهر أفلامها فيلم بعنوان «سنوات ثقيلة كالرصاص» ، وفيه صوّرت العلاقة الصعبة بين اختين متناقضتين في السلوك وفي الأفكار : الأولى هي «غودرون إنسلين» ، إحدى عناصر منظمة «بادر - ماينهوف» والثانية كريستيان التي لا تؤمن بالعنف ، غير أنها تناضل سلمياً ضمن مجموعة من النساء ضد «غطرسة الرجل» وضد «قسوة المجتمع الاستهلاكي البورجوازي» . وبالرغم من أن كريستيان ترفض بشدة أفكار أختها وطريقتها في النضال ، فانها لم تتردد ولو مرة واحدة في مساعدتها وذلك حتى عندما أودعت صحبة عناصر المنظمة المذكورة في سجن «شتامهايم» . ومن خلال فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» ، حاولت مارغريتا فون تروتا تحليل «ميكانيزم» العنف الذي برز في ألمانيا خلال نهاية الستينات وبداية السبعينات . وفي الفترة الأخيرة ، قامت مارغريتا فون تروتا باخراج فيلم عن حياة المناضلة الاشتراكية «روزا لوكسمبورج» .

مجلة «فكر و فن» التقتها ، وحاورتها بخصوص هذا الفيلم .

فكر و فن :

متى فكرت في إنجاز هذا الفيلم ؟

مارغريتا فون تروتا :

فكرت في إنجاز هذا الفيلم منذ سنوات طويلة ، وبالتحديد في الفترة التي كنت أنجز خلالها فيلم «سنوات ثقيلة كالرصاص» لقد لاحظت آنذاك أن الصورة الوحيدة التي كانت تعلقها «غودرون إنسلين» في زنزانتها بسجن «شتامهايم» هي صورة

روزا لوكسمبورغ . وأذكر اني خلال الاضطرابات الطلابية التي اندلعت في مختلف الجامعات الالمانية في شهر أيار / ماي ١٩٦٨ كنت رفعت نفس الصورة . لست أدري لماذا فعلت ذلك في مثل ذلك الوقت المبكر من حياتي الفكرية ، خاصة واني لم أكن أعرف شيئاً كثيراً عن حياة هذه المرأة وعن أفكارها . غير أني كنت أشعر بميل كبير نحوها . وكنت معجبة بشخصيتها القوية ، وبألق عينيها ، وبذلك الغضب الرائع الذي ينتشر على وجهها ومنذ سنين شرعت في إعداد الفلم وأخذت أجمع الوثائق وأبحث عن الأشياء الخفية في حياة روزا لوكسمورغ .

فكر و فن :

يقال أنه عثر على مشروع فيلم عن حياة روزا لوكسمبورغ قرب جثة المخرج الراحل فاسبندر

مارغريتا فون تروتا

هذا صحيح . وقد اطلعت على ما أعده فاسبندر ، غير اني لست متفقة معه . وأنا لم أستند الى أي شيء من ذلك المشروع لقد أردت أن أنجز فيلمي الخاص عن روزا لوكسمبورغ ، وهذا ما فعلته أو حاولت تنفيذه .

فكر و فن :

أية وثائق استندت اليها عند انجازك لفيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» ؟

مارغريتا فون تروتا

أهم شيء استندت اليه هو الرسائل . ذلك أن روزا لوكسمبورغ كانت واضحة في الرسائل أكثر مما كانت واضحة في المقولات النظرية في الرسائل كانت روزا تتحدث عن نفسها وعن مشاعرها ببساطة ، ودونما تصنّع أو أقنعة .

فكر و فن :

هل ثمّة وثائق أخرى غير الرسائل استندت اليها ؟

مارغريتا فون تروتا

بالطبع لقد استندت أساساً الى بعض الكتابات النظرية الكثيرة التي تعكس بالدرجة الأولى رؤاها وأفكارها السياسية والاقتصادية ، وأيضاً أهم الخطب التي ألقتها . مثلاً الخطاب الذي ألقته بمناسبة اندلاع الثورة الروسية سنة ١٩٠٥ ، ومختلف الخطب التي ألقتها خلال أهم المؤتمرات التي عقدتها الأحزاب الاشتراكية الأوروبية وأيضاً تلك التي نددت فيها بالنزعة العسكرية لما أسمته بالأنظمة الرأسمالية البورجوازية وذلك قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى . بالاضافة الى كل هذا قرأت العديد من الكتب التي تحدث فيها أصحابها عن حياة روزا لوكسمبورغ ، وعن أفكارها وعن نضالاتها ، وعن الفترة التاريخية التي عاشت فيها .

فكر و فن :

بعض النقاد الذين كتبوا عن فيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» يقولون أنك ارتكبت أخطاء تاريخية .

مارغريتا فون تروتا

هذا ليس صحيحاً إطلاقاً . أنا أوافق أن هناك بعض النواقص على مستوى الأحداث التاريخية ، ذلك أني تعمدت ألّا أذكر كل شيء . وقبل كل شيء ، الفيلم يصوّر رؤية ذاتية لشخصية روزا

مارغريتا فون تروتا تخرج الممثلة باربارا سوكوفا التي تدور روزا لوكسمبورغ

لوكسمبورغ ، وأنا لم أفكر البتة في أن يكون فيلماً تاريخياً أنا ركّزت على جوانب رئيسية : أولاً حياة روزا لوكسمبورغ ونضالاتها منذ فترة الشباب وحتى نهايتها في سنة ١٩١٩ . ثانيا صراعاتها الفطرية ضد الــزعماء الاشتراكيين . ثالثاً حملتها الدعائية ضد الحرب . أليس هذا كافياً . أليس هذا مرتبطاً بما نعيشه اليوم . أنا لم أتحدث عن الثورة الروسية التي اندلعت ســـنة ١٩١٧ ولا عن الخصومات الفطرية والعقائدية بين لينين وروزا لوكسمبورغ ، ذلك انني مثلما وضحت منذ حين لم أرغب في أن يكون الفيلم تاريخياً . أنت تعرف ان الفنان حين ينهي عملاً ما ، يتململ بعض «الأساتذة» في مقاعدهم الوثيرة ويشرعون في إعطاء الدروس ، وفي قذف التهم . غير أن الفنان لا يعير اهتماماً لمثل هذا السلوك . انه يمضي دائماً الى الأمام غير مبال بصراخ أولئك الذين يسقطون بعد أن يقطعوا مسافة مائة متر فقط ! ! على الذين لم يعثروا على جوانب معينة في فيلمي عن روزا لوكسمبورغ ، أن يشرعوا حالاً في إنجاز فيلم آخر يتناول هذه الجوانب التي تلافيتها أنا . ولكي أختصر أقول بأنني أجهدت نفسي كثيراً لانجاز هذا الفيلم ، واذا ما غضضت الطرف عن حدث معين ، أو عن جانب معين ، فليس ذلك عن جهل وانما عن قصد .

فكر و فن :
بعض النقاد هنا في ألمانيا يقولون أيضاً بأن «اليمين» متحمس للفيلم ، بينما «اليسار» على عكس ذلك تماما .

مارغريتا فون تروتا
هذا ليس صحيحاً أيضاً . أنا أقول ان هناك نقاداً ضد الفيلم وهناك نقاد مع الفيلم . ومثل هذه التقسيمات «العسكرية» مثل «يمين» و «يسار» لا تعني إطلاقاً

فكر و فن :
هل تعتقدين ان فيلمك يمكن أن يعرض في بعض البلدان الشيوعية ؟

مارغريتا فون تروتا
ليست لدي فكرة واضحة عن مثل هذا الأمر . علينا أن ننتظر .

فكر و فن :
ان من يشاهد الفيلم يشعر انك حاولت إحياء شخصية كبيرة في تاريخ ألمانيا الحديث يريد جاحاً ألمانيأنسيانها .

مارغريتا فون تروتا
نعم . لقد كان هذا هدفي . وأظن انني توصلت الى تحقيقه . منذ أن بدأ الحديث عن الفيلم بدأ الناس يــدرسون شخصيــة مارغريتا روزا لوكسمبورغ ، والفترة التي عاشت فيها . والآن يمكنك أن تلاحظ أن المكتبات هنا في ميونيخ مثلاً عامرة بكتب عن حياة روزا لوكسمبورغ أو بكتب من تأليفها .

روزا لوكسمبورغ (باربارا سوكوفا) في باحة السجن .

ومثل هذه الظاهرة تمكن الناس من «روع الخطر» عن امرأة عظيمة ظلمت كثيراً خلال حياتها، وانتهت نهاية بشعة ومؤلمة الى أبعد حدود الألم.

فكر و فن :
أنت تعتبرين أن روزا لوكسمبورغ ظلمت حتى عقب وفاتها أيضاً ؟ . . .

مارغريتا فون تروتا
بالطبع. وهناك شخصيات أخرى كثيرة من الرجال ومن النساء لا تزال مظلومة، وهناك أيضاً أحداث أخرى في تاريخنا المعاصر لا تزال مجهولة. ونحن أبناء جيل ما بعد الحرب نشعر كما لو أن تاريخنا يبدأ ما بعد سنة ١٩٤٥ وهذا ما يجعلنا نتحمس كثيراً للبحث عن حقائق تاريخنا.

فكر و فن :
هل تتفقين مع بعض أفكار روزا لوكسمبورغ ؟

مارغريتا فون تروتا
أنا أتفق بالتحديد مع سلوكها. أنا معجبة بشخصيتها الموهبة وبأخلاقها الانسانية والسياسية، وأيضاً بشجاعتها وبقدرتها على الصراع وعلى التحدي. أما خصوص أفكارها حول «تلقائية الجماهير» أو حول «الاشتراكية المتفتحة والانسانية» مثلاً فأنا أعتقد أنها أفكار مثالية جداً. ومن الصعب أن تحقق. ربما كانت روزا لوكسمبورغ تغيّر كثيراً من أفكارها لو عاشت أكثر، غير أن الموت لم يسمح لها بذلك. وقد ظلت طوال حياتها راديكالية ومتطرفة ورافضة لأي وفاق مع أي خصم من خصومها في مجال السياسة.

فكر و فن :
أعتقد أن هناك بعض المشاهد في أفلامك السابقة وأيضاً في فيلم «صبر روزا لوكسمبورغ» ترمز الى «براءة المرأة» والى «عطرسة الرجل». مثلاً في فيلم روزا لوكسمبورغ هناك مشهد في السجن: روزا لوكسمبورغ مع كلارا زتكين في باحة السجن وحولهما بعض الزهور. وهناك بعيداً يراقبها رجل قبيح، ويمنع عنهما التمتع بلحظة اللقاء تلك. وفي نهاية الفيلم نرى «روزا لوكسمبورغ» وحدها بين العساكر القساة. هل تعتقدين أن الرجل يجسّد «القمع» وأن المرأة دائماً وحيدة في المعركة ؟

مارغريتا فون تروتا
لا أعتقد ذلك. لقد رويت في الفيلم أشياء وقعت بالفعل. هذا لا يعني أني لا أؤمن بأن المرأة ليست مظلومة من طرف الرجل منذ القديم وحتى يومنا هذا. وأكيد اني دوما وعي أشعر اني وحيدة في المعركة وليس معي سوى قليل من الأنصار.

فكر و فن :
ما هو رأيك بتلك الفكرة التي أطلقها الفيلسوف هاربرت ماركوزه في نهاية الستينات والتي تقول بأن عصر البروليتاريا قد انتهى، وأن عناصر الثورة الجديدة - اذا ما كانت هناك ثورة - هي النساء، الطلبة، المحرومون أو ما يسمى بالبرليتاريا الرثة ؟

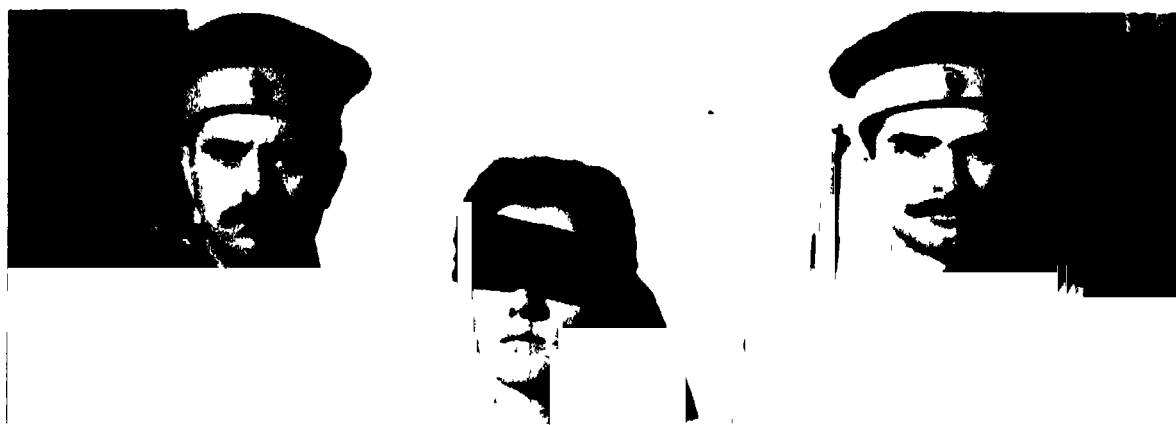
مارغريتا فون تروتا
أنا متفقة مع هذه الفكرة تمام الاتفاق.

أجرى الحوار : حسونة المصباحي

روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت أثناء اعتقالهما من طرف العسكر

روزا لوكسمبورغ
(باربارا سوكوفا)
تخطب

روزا لوكسمبورغ
(باربارا سوكوفا) مع
عشيقها ليو يوجيجس
(دانيال لولبريسكي)

روزا لوكسمبورغ عند
أول اعتقال

مخاطبة المرآة في التعبير الفني

دوريس شميت

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد الفنان الكبير أوسكار كوكوشكا

قبل مائة عام ، وفي ١ آذار / مارس ١٨٨٦ ، ولد أوسكار كوكوشكا في بلدة سوحلارن الواقعة غرب مدينة فيينا بالنمسا . وكان والده يمارس مهنة الصياغة هناك . هذه المائة عام تجعلنا نعود إلى أعمال أولئك الماضين لنطلع عليها من جديد ، إذ أن ذلك الجيل الناسل الذي نعتبره اليوم من مؤسسي الفن الكلاسيكي الحديث ، كان قد قام بدوره الفني عبر التاريخ خير قيام ، وأجبرنا على تغيير نظرتنا تجاه الفن ، وأثر في قدرتنا على تذوقه ، وربما سيطر على نفوسنا وحواسنا أكثر مما كان يتصور .

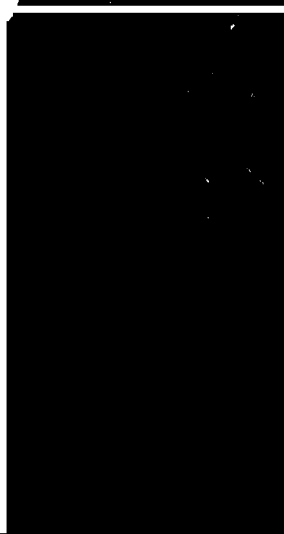
يُعد أوسكار كوكوشكا من أولئك الرسامين الذين كانوا كذلك من أعلام الكتّاب الذين لا ينطبق عليهم قول غوته «أيها الفنان ، لا تتكلم بل أبدع !» ، هذا القول إنما يعبر عن وجوب اختصاص الفنانين وعدم تطرقهم إلى الفروع الأخـــرى .

لقد كان كوكوشكا يعاني من ضيق الأفق الفني للحرب الباري ، وكان يدوّن دائماً وأبداً أفكاره معبراً عن رأيه حول أعمال البارزين الجائرة . وهذا ما برهن عليه حينما قام بنشر كتاب مفتوح في جريدة «فرانكفورتر تسايتونغ» مدافعاً فيه عن ماكس ليبرمان ، أو عندما وجه النداء إلى مساعـدة الأطفـال الـذين كانوا يعانون عام ١٩٤٥ من وطأة المجاعة المنتشرة في العالم آنذاك . إنه لم يكن يكتفي بالنقد والاحتجاج ، بل تعداها إلى بث الحماس في الناس وحثهم على تقديم المساعدات الفعلية .

لقد كان كوكوشكا في عداد الثوريين في مجال الرسم الحرد خلال إقامته في مدينة فيينـا

أوسكار كوكوشكا : صورة شخصية ، ١٩٦٩ .

وبعدها في برلين . وكان يمارس التدريس في معهد الفنون بمدينة دريسدن بعد الحرب العالمية الأولى ، إلا أنه عاد عام ١٩٣٣ ولمدة قصيرة إلى مسقط رأسه فيينا ثم ما لبث أن انتقل منها عام ١٩٣٤ إلى مدينة براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا . وفي عام ١٩٣٨ لجأ كوكوشكا إلى لندن هارباً من الجيوش الألمانية الزاحفة . وهناك عمل طيلة فترة الحرب الثانية في «الجمعية الثقافية الألمانية الحرة» ، وحصل عام ١٩٤٧ الجنسية البريطانية . وفي عام ١٩٥٣ قام لأول مرة بإلقاء محاضراته حول «دروس في الرؤية» في معهد الفنون في مدينة زالسبورغ بالنمسا . وتمتع كذلك بتقدير الألمان واحترامهم له ، حيث أنه كان قد قام بعرض أعماله الفنية عام ١٩٥٠ في مدينة ميونيخ . وكان هذا المعرض يعتبر من الأحداث العظيمة التي لا تنسى . وأخيراً انتهى به المطاف إلى الانتقال إلى بلدة فيلنوف الواقعة على بحيرة جنيف بسويسرا . وهناك كان يسكن داراً مبنية على سفوح هضاب المنطقة التي خلدها في لوحات عديدة تصور تلك الطبيعة الخلابة وكأنها صور تنبع بالحياة الواقعية . هذه اللوحات تختلف ولا شك عن لوحات الرسام هودلر المتأثرة بفن عصر طراز الضباب اختلافاً تاماً ، وخاصة فيما يتعلق بجمال خطوطها المسيطر عليها .

أما كوكوشكا بصفته رسام «البورتريت» ، فإنه يعتبر حتى يومنا هذا من أنجح الرسامين الذين كان بمقدورهم التعبير الدقيق عن حالات الانسان النفسية إذ أن عبقريته الفنية كانت تشمل القدرة على رؤية الشخص الذي يرسمه وكأنه شفاف هذه الموهبة جعلت منه رساماً يكتشف صفات الانسان الباطنية دون البوح بها إطلاقاً وبهذا فإنه كان يلفت أنظار الناس الذين كانوا يولون اهتمامهم الجمال الظاهر في ذلك الوقت ، الى صفات الانسان الباطنية التي يتحلى بها ويكتمها بين جوانحه من خلال السيطرة على نفسه والقلق بذاته . لقد كان هذا الفنان الكبير الذي عاش في عصر العالم النفساني زيغموند فرويد ، يتمتع بحساسية مرهفة يمكنه بها التسلل إلى غور الإنسان وأعماقه دون تحليله تحليلاً نفسياً وقد روى مرة معبراً عن هذه الناحية الفنية بأنه رسم شخصاً كان يجول في مخيلته بينما كان يجلس أمامه شخص آخر .

أوسكار كوكوشكا . جزء من لوحة قوة الموسيقى ، ١٩١٩

لا بد وأن هذا الفنان كانت له موهبة الإحساس بالقوى غير المرئية والحركة للأشياء ، تلك الحاسة العجيبة التي تستقبل الإيحاء مباشرة وتضعه في قالب فني مناسب . فتعبيره الفني المباشر في كل نتاجه ، من نثر وشعر ورسم ، وخاصة في أيام صباه ، لم يكن له مثيل ، وهو الذي كان يؤدي غالباً إلى سوء الفهم ، إلا أنه جعل منه علماً من أعلام الرسم المجرد . وكان هيروارت والدن قد أحضر كوكوشكا إلى مدينة برلين وعرض لوحاته في معرضه الخاص ورجاه طبع بعض رسومه في مجلته ، هذه الرسوم التي كانت تعبر عن الناس والأشكال المختلفة ، تظهر وكأنها محفورة في الزجاج ، وكانت تشتمل على مواقف شتى ، منها حالات الإنسان المتدهورة ، والتعرض للأخطار في الحياة ، والشك في الشهوات الحسية والارتياب بها . ولم يكن النوع الأخير من الصور يقتصر على إظهار الشهوات الحسية – كما كان يعتقد الناس آنذاك – ، بل كان المغزى منها أعمق من ذلك . تلك هي الحقيقة التي برهنت عليها رسائله المنشورة مؤخراً . وهذا ما يقال كذلك عن صوره الأخرى التي تمثل بعض الحالات المشكوك فيها والتي جرى تفسيرها بشكل سطحي مباشر في ذلك الوقت ، بينما كان صاحبها يقصد بها مفاهيم متشعبة ومعقدة المغزى .

أما فيما يتعلق بتعبيره الفني المجرد ، فإن هذا الاتجاه بمعناه التقليدي المعروف في عصره لم يكن شاذاً في أعماله ، إذا ما قورن بنتاج رسّامي عصره . والظاهر أن هذا العبقري كان قد ترك في أوائل حياته تلك العناصر المجردة جانباً ، مع العلم أنه كان من ممثلي فن الرسم المجرد وقادته الأوائل . إلا أن طرحه تلك العناصر جانباً إنما كان من أجل التوصل إلى رؤية جديدة وشعور آخر ونوع جديد من التعبير المباشر

إن اهتمام كوكوشكا بالموسيقى وتأثر كامل أعماله بها إنما كان نتيجة لتطوير قدرته الإبداعية على مزج العناصر الجمالية لكل من الموسيقى والرسم وصهرها في بوتقة ، وذلك للتوصل إلى التعبير عن أدق مشاعره الداخلية ، إلى جانب محاولته اجتياز حدوده الفنية هادفاً بلوغ قمة التعبير الفني الرفيع . غير أنه لم يكتف بذلك ، بل اتخذ طريقه الى العصور الغابرة ، وبدأ يتلمس غايته هذه لدى الاغريق ويبحث عنها في أساطير الحضارات العريقة المنقرضة . لقد وصف كوكوشكا الفن بأنه عبارة عن حلم . ولا شك أن فنه الشخصي كان حلماً يشمل الإنسانية جمعاء

إن علاقة كوكوشكا بالاساطير القديمة واهتمامه بها يجعلان المرء يشعر أحياناً بأنه كان يبحث عن مأوى أمين يركن إليه وعن معرفة يتشبث بها . ولم يكن يطمح يوماً إلى ابتكار أساطير جديدة ، كما فعل ماكس بيكمان منذ السنوات التي قضاها في المنفى بمدينة أمستردام في هولندا . وكان كوكوشكا وبيكمان يختلفان في هذه الناحية أيضاً اختلافاً كبيراً ، مع أنهما كانا متشابهين في مصيرهما ، فكلاهما كان شخصاً متمرداً في طبعه .

وتجدر الاشارة إلى أن كوكوشكا قد رسم العديد من البورتريت ، وذلك لأسباب مادية بحتة أجبرته على ذلك ، وخاصة في أواخر سنوات حياته ، حيث بدأت لوحاته الضخمة تتخذ طابعاً رمزياً خيالياً كانت ملامحه قد ظهرت لاول مرة في أعماله الاولى عندما كان «شاباً حالماً» .

لا وجود لفن حقيقي دون مبادىء أخلاقية . هذا هو مبدأ كوكوشكا في كل أعماله الفنية ، ويبدو ذلك على سبيل المثال في لوحته «بروميثوس» أو «تيرموبيلين» . وهو يبرر كذلك من خلال دراسته مذهب كومينيوس التربوي أو ممارسته التدريس شخصياً . وكان هذا الرسام ينظر إلى العمل الفني بصفته رسالة لامادية يستقيها الفنان من الحياة ويعيدها إليها ثانية ، ويعتبر الحرية من الشروط الاساسية لتحقيق هذه الرسالة

لقد اضطر كوكوشكا إلى الهرب من الطغيان والاستبداد لمدة سنوات طويلة ، ولم تمض مرحلة من مراحل حياته دون أن تترك آثارها على فنه وعلى أفكاره .

* * *

أوسكار كوكوشكا يتحدث عن نفسه

من المعروف أن الفنانين أناس مشوشو الأفكار يجرون وراء الأوهام باحثين عن السراب . فالفنان يخالج قلبه اعتقاد راسخ بأن بنت الفكر أشد نفوذاً من سلطة المادة وأقوم منها وأثمن . إن الفنان يمارس مهنة حرة ، وما أدراك ما المهنة الحرة ، إذ أنني عانيت كثيراً من وطأة الجوع والفاقة . ويقال إن الناس ينظرون الى الفنان نظرة احترام وتقدير ، ولكن بعد رحيله إلى الحياة الآخرة ، وذلك تعويضاً له عما قاساه في الحياة الدنيا . ولا شك أن الرسام ريمبرانت لم تكن تحزنه حرفته ولا تساؤله في بداية الأسبوع عن مورد معيشته طيلة الأيام السبعة القادمة ، إلا أنه لو كان اليوم بيننا لتقدم بشكره الجزيل إلى مجتمع لا يكتفي بتأجيل تقديره الفنان حتى بعد ارتحاله إلى ربه الكريم فحسب ، بل أكثر من هذا ، إنه يفضل لوحات ريمبرانت المزورة على اللوحات الأصلية . ولهذا فإنني لا أطمح إلى تخليد إسمي في عالم يزوّر بنات الأفكار كي يجعلها لقمة سائغة لنفسه .

لقد أوضح لي العالم النمساوي أوغست فوريل أثناء عملي برسم صورته بأن الحشرات تشن باستمرار حروباً شنيعة لا هوادة فيها ضد بعضها البعض وهي في ذلك لا تختلف عن الإنسان قيد شعرة . هذا الأمر بالذات كاد يجعلني أشك في الإنسانية . وإني لأتساءل حقاً : متى سيدرك الإنسان — وهو حديث السن مقارنة بالحشرات التي هي من أقدم سكان الكرة الأرضية — أن عليه أن يكف عن بغض أخيه الإنسان لمجرد عيشه في بلد آخر أو تكلمه لغة أخرى أو انتمائه إلى عنصر بشري آخر ؟ . . .

خلق الحيـــاة

إن سألتني عن تعريف العمل الفني ، فاعلم أنه ليس بمثابة سلعة يمكن تحديد قيمتها ، بل إنه يتمثل في محاولة الرجل المترددة في تقليده العمل العجيب الذي باستطاعة أية فتاة عادية إنجازه في كل وقت . إنه خلق الحياة من العدم . فالنساء والفنانون وحدهم هم الذين يقدرون الحياة حق قدرها . أما الجزء الآخر من المجتمع الذي يرفض منح النساء حق الانتخاب والفنانين حق العيش ، فهو ، بتعبير سطحي مبسط ، إنما يساهم في الحروب بشكل مباشر أو غير مباشر ، وذلك باحتقاره الحياة وحبه للانسانية

(دالي كما اراها من عام ١٩٣٦)

نقلا عن اوسكار كوكوشكا : محاضرات ومواضيع ومقالات حول الفن . مؤلفات كوكوشكا ، المجلد الثالث ، نشرها هاينس شبيلمان . هامبورغ ١٩٧٥

معارض تخليداً لذكرى ميلاد كوكوشكا المئوية

أقيمت العديد من المعارض في ألمانيا الاتحادية والنمسا وذلك تخليداً لذكرى ميلاد الرسام الكبير أوسكار كوكوشكا ، وهو من مواليد أول مارس / آذار عام ١٨٨٦ . وقد نظمت قاعة الفنون في هامبورغ معرضاً للرسوم التي تعود الى الفترة ما بين ١٩٠٧ و١٩٢٨ . وتبعه معرض في جمعية الباتيك خصص لأعمال كوكوشكا منذ عام ١٩٣٠ وحتى وفاته . أما متحف الفنون والمهن فقد ركز اهتمامه على أعمال كوكوشكا الخاصة بالمسرح وذلك في معرض بعنوان «أوسكار كوكوشكا : مسرح العالم ، مشاهد مسرحية من الفترة ما بين ١٩٠٧ و١٩٧٦» .

وفي النمسا بدأت المعارض في شهر مارس بافتتاح معرض لصور المدن التي رسمها كوكوشكا وذلك في المتحف النمساوي الفني التطبيقي .

ونظم «أرشيف أوسكار كوكوشكا» معرضاً عرضت فيه الرسوم التصويرية التي في حوزته . يقع هذا الارشيف في بلدة بوخلارن التي ولد فيها كوكوشكا . كذلك دعا متحف الفن التطبيقي النمسا الى ندوة عالمية حول إنتاج كوكوشكا الفني والأدبي .

جائزة أوسكار كوكوشكا في عام ١٩٨٦

حصل الرسام النمساوي ريجفريد انتسجر على جائزة أوسكار كوكوشكا في شهر مارس / آذار الماضي ، وهي أهم جائزة فنية تمنح من قبل الحكومة النمساوية . ويُعدّ انتسجر من أبرز ممثلي اتجاه التعبيرية الجديدة وقد حاز على الجائزة لمجمل إنتاجه ، «تقديراً لتطوره كرسام وللنزعة الأخلاقية التي تتميز بها أعمالـــه .» .

بترا كيبهوف

سمة الفن الألماني وطبيعته المتميزة

معرضان كبيران في برلين ولندن / شتوتغارت

أقامت «الجمعية الملكية للفنون» في شتاء هذا العام المعرض الموسوم بـ «**الفن الألماني في القرن العشرين**» شمل استعراضاً للإنتاج الفني في ألمانيا عبر هذا القرن . وكان هذا المعرض قد فتح أبوابه في مركز الفنون الجديد المسمى بـ «غنى شتيرلنغ» بمدينة شتوتغارت ، وذلك حتى نهاية شهر نيسان / أبريل من هذا العام

أما اللوحات الفنية العديدة الرائعة ، والمستعارة من جميع أنحاء العالم ، فإنها جعلت من معرضي لندن وشتوتغارت حدثين يعتبران من أعظم الأحداث الفنية منذ الحرب العالمية الثانية وحتى يومنا هذا .

وكذلك يمكن القول أيضاً في المعرض الشهير «**الفن في جمهورية ألمانيا الاتحادية ١٩٤٥ - ١٩٨٥**» الذي أقيم في الوقت ذاته في أروقة معرض برلين الوطني . وكان هذا المعرض قد أظهر فنون الفترة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ووقتنا الحاضر ، بينما شمل معرض «**الجمعية الملكية**» في شتوتغارت استعراضاً للإنتاج الفني لمدة ثمانين عاماً ، أي منذ تأسيس جمعية الفنانين المشهورة والمسماة بـ «**الجسر**» عام ١٩٠٥ وحتى اليوم .

والجدير بالذكر أن معرض برلين قدم ٥٠٠ عمل فني من إنتاج ٢٢٠ فناناً ، بينما احتوى معرض لندن / شتوتغارت على ٣٠٠ لوحة من إنتاج ٥٠ رساماً .

إن المرء لا بد أن يقف حائراً مذهولاً أمام بعض اللوحات الفنية المعروضة في برلين ، وخاصة أمام لوحة الرسام مارل هوفر «رقص الأموات» التي رسمها عام ١٩٤٦ و«ليلة الأنقاض» ١٩٤٧ ، أو اللوحات الصغيرة بريشة الفنان فريتس وينتر بعنوان «قوى الكرة الأرضية» التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٤٤ . ولوحتا هوفر تظهر الدمار كلوحة فلهلم رودولف الصغيرة بعنوان «مدينة درسدن المدمرة» .

وهذه اللوحات الثلاث إنما هي وثائق تؤثر في المشاعر تأثيراً بليغاً ، إذ أنها تبرز الأحداث التاريخية بصورة فنية لا مثيل لها . وهنا يتساءل المرء عما إذا كانت تلك الوثائق الفنية تمثل الوعي بالذات لفن تلك الحقبة التاريخية العصيبة وفي هذا المجال طرح الناقد الفني الكبير ورنر هافتمان السؤال التالي : «ألم يؤد الانهيار الكامل والدمار التام إلى تهديم الروابط المشتركة العميقة في إطار الإبداع الفني ؟ بلى ، إن هذا السؤال كان يجول في رأس الزائر باستمرار خلال تجوله في أرجاء المعرض وكان من الملاحظ أن الظاهرة الفنية التي عبر عنها بعض الرسامين عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى لم تتكرر بعد عام ١٩٤٥ ، حيث أن الفنانين الشابين أوتو ديكس (١٨٩١ - ١٩٦٩) وماكس بيكمان (١٨٨٥ - ١٩٥٠) لم يعبرا في لوحاتهما عن نتائج الحرب العشواء وضحاياها المفجعة ، وإنما كانت رسومهما تعطي انطباعاً عن بداية جديدة ومنطلق مستجد .

هذا وقد وصف الرسام ويلي باومايستر (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ذلك الوضع بقوله : «إن عام ١٩٤٥ لم تتمخض عنه نهضة فنية عامة في ألمانيا ، كما كان الحال عام ١٩١٩ ، إذ أن الصدمات العميقة عبر سنين الحرب الطويلة كانت بمثابة عائق أمام حماس الفنانين ونشاطهم ، الأمر الذي حال دون قيام النهضة الجديدة . إن تلك الظاهرة بالذات كانت واضحة لزوار معرض برلين .

أما معرض لندن / شتوتغارت ، فإنه شذ عن الأول شذوذاً تاماً . فقد خصصت فيه قاعة عرض لرسامي جمعية «الجسر» المذكورة» آنفاً عرضت بها لوحة باللون الأحمر الزاهي تمثل الطبيعة ، وهي من أعمال الفنان شميت - روتلوف المولد عام ١٨٨٤ ، ولوحات الرسام إرنست لودفيج كيرشنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) التي تظهر الأجسام العارية دون تصنع أو حرج ،

وكدلك لوحاته التي رسمها بعد دلك عن المدن الكبرى . أما الرسام إيريش هيكل (١٨٨٣ - ١٩٧٠) فقد عرضت له لوحة تتجسد الطبيعة فيها بشكل ملون نقي ، بينما كانت لوحات الفنان أوتو ميلر (١٨٧٤ - ١٩٣٠) تعبر عن تصوراته الحالمة للحياة في الطبيعة الخلابة . وقد تميزت تلك اللوحات بألوانها الزاهية وبريقها الساطع المتأجج ، بحيث كانت تسيطر على مشاعر المشاهدين وإحساسهم بشكل مباشر . وكانت القاعة المسماة **بالفارس الأزرق**[1] تحمل بلوحات الرسامين فرانس مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) وأوغست ماكه (١٨٨٧ - ١٩١٤) ووسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) التي تشمل الناحية العقلية وجمال ما بعد الطبيعة في آن واحد وتعكس ضرباً من الفن المجرد . والقاعة الثالثة كانت تجمع الرسامين إميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦) بلوحاته ذات الألوان الزاهية عن السعال ، وأوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٢) بصوره الداكنة الألوان التي تمثل أشخاصاً ذوي ملامح مضطربة عبر واضحة ، ولودفيج مايدنر (١٨٨٤ - ١٩٦٦) بلوحاته من عام ١٩١٣ التي تظهر المدن المهدمة ، إضافة الى نخبة من التماثيل الخشبية من أعمال كيرشنر التي توجه الأنظار إلى عدم الاهتمام بالفن التعبيري حتى ذلك الوقت .

وفي القاعة الكبيرة المضيئة علقت أعمال ماكس بيكمان ولوفيس كورينت (١٨٥٨ - ١٩٢٥) . وخلافاً لهذا الاتجاه الفني عرضت في ذات القاعة الأعمال الرئيسية للرسام ولهلم ليمبروك (١٨٨١ - ١٩١٩) التي تعبر عن مشاهد واقعية تتخللها الملامح المجردة . إن هذه القاعة وحدها إنما جعلت من معرضي لندن وشتوتغارت حدثاً عظيماً ما بعده حدث ، لا سيما وأن لوحة ماكس بيكمان «رقص الهنود الحمر» كانت تتصدرها ، إلى جانب لوحتيه «جحيم الطيور» و «الموت» ، بالاضافة الى لوحتي الرسامين ليمبروك «الشاب الجالس» وكورينت «ها هو الانسان» .

وعلى أساس هذا التنظيم لقاعات العرض التي توسطتها لوحات فناني القرن العشرين المشهورين ، مثل لوفيس كورينت وبيكمان ، الى جانب ماتيسه وبيكاسو ، بدأت الأصوات تعلو بالأسئلة والتساؤلات والمناقشات العديدة الحادة التي كانت ترافق هذين المعرضين . فمن جملة تلك التساؤلات مثلاً ، هل يعد الرسام لوفيس كورينت من كبار قادة الاتجاه الفني الحديث ؟ بالطبع ، إن لوحات كورينت المتأخرة التي تظهر المناظر الطبيعية بشكل تعبيري صرف ، وكذلك صوره الذاتية لم تكن لها أية علاقة فنية بلوحاتـه الأولى ، وتلك كانت معروفة لدى فناني الرسم المجرد في ذلك الوقت معرفة تامة . فحينما انتهى كورينت من رسم لوحته «ها هو الانسان» كان الرسام الشاب أوتو ديكس قد أنهى لوحته المعروضة في إحدى قاعات المعرض والتي تعبر عن «ثلاث عاهرات» أنهكهن جو المدن الكبرى المنحطة . ومع ذلك فإن عرض أعمال كورينت بهذا الشكل كان له مغزاه ، وخاصة في معرض كانت الغاية منه إبراز السمات الألمانية في الفن الألماني يعتمد في جوهره على مبادىء الرسم المجرد وتقاليده ، وأن الرسام الألماني يهتم بالمغزى الفني أكثر مما يهتم بالشكل السطحي أو القوانين الجمالية . وهذا بالذات ما عبرت عنه الجملة التي جاءت في كاتالوج المعرض : «إن الفن الألماني ساهم مساهمة فعالة في تطوير الاتجاه الفني الحديث .»

أما علماء تاريخ الفنون فقد أبدوا كذلك آراءهم في طبيعة الفن الألماني . فقد كان مدير معرض الفنون في مدينة بريمن وبعدها هامبورغ غوستاف باولي قد طرح في كتابه الموسوم بـ «الحرب والفن» عام ١٥/١٩١٤ نظريته القائلة : «إن الفن الألماني ليتمثل في معارضة قوانين الشكل السطحي معارضة تامة . وإن رسامينا الكبار إنما هم الذين لا يطبقون القوانين الفنية ، بل أولئك الذين يسيطرون على عالم روحي يعلو على القوانين تلك ويجتازها ، حيث أن دوافعهم الداخلية نحو التعبير العميق جامحة .» وأضاف باولي قائلاً : «إن الألماني لا يكتفي بالشكل السطحي في ميدان الفنون التشكيلية ، بل يتطرق الى الشعر والموسيقى والمغزى الديني العميق الغور . وهكذا تتحرك في أعماقه أحلام يسعى إلى تحقيقها ، فتكون النتيجـة من ذلك التوصل الى التعبير عن فن واسع في شموليته .»

---

[1] هي جمعية لفنانين أسسها عام ١٩١١ وسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) وفرانس مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) في مدينة ميونيخ وكان من أعضاء هذه الجمعية أوغست ماكه (١٨٨٧ - ١٩١٤) وباول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وألفريد كوبين (١٨٧٧ - ١٩٥٩) وألكسي ياولنسكي (١٨٦٤ - ١٩٤١) وكان بعض منهم - كلي وكاندينسكي مثلاً - قد عبر اتجاهه الفني وبدأ برسم المشاهد المجردة

الكسي يافلانسكي . شوكو نقمة على شكل صحن ، ١٩١٠ .

ولا شك أن هذا الوصف ينطبق تمام الانطباق على الاتجاه الفني الألماني الذي يتمثل خاصة في أعمال الفنان المشهور يوسف بويس الذي توفي قبل أشهر قليلة .

لقد أبرز معرض برلين ناحية فنية تاريخية أظهرت تطور الفن الألماني انطلاقاً من الاتجاه الواقعي في مرحلة تأسيس جمهورية ألمانيا الاتحادية الذي كان يعبر بمرآة الاخلاقي عن استرجاع

إميل نولدي · سهرة مرعجة ، ١٩٣٠ .

الحرية الفنية من جديد ، إلى الاتجاه التجريدي الحالي الذي يتمثل في أعمال الفنانين باومايستر وناي اللذين حاولا التعبير عن شعورهما بطريقة جديدة وقاما بخطوات جريئة في هذا المجال الفني .

وفي ختام المعرض قام الفنان المشهور يوسف بويس بعرض ستة أعمال ضخمة من أعماله الفنية ، منها «محطة الحافلة» التي عرضت عام ١٩٧٦ في مدينة البندقية بإيطاليا ، وهو عبارة عن سكك حديدية وعواميد وأسطوانات من الحديد وبقايا من تمثال تـذكاري . أمـا تمثالـه البرونزي الضخم بعنوان «صاعقة» فكان ارتفاعه ستة أمتار . هذا العمل الرائع يظهر قدرة بويس الإبداعية على تحويل المواد المختلفة وجعلها تنطق بالإحساس وكأنها تحيا . ولكن هذه «الطبيعـة الألمانيـة» بالذات تدعو إلى الشعور بعدم الإرتياح وسوء الفهم ، كما يظهر في مقالة من كاتالوج المعرض التي وصفت بويس بتبعيته إلى مجموعة الفنانين ذوي التشاؤم الثقافي الذي لا يقوم على أي أساس عقلي . لقد اختتم ورنر هافتمان عام ١٩٦٥ كتابه «الرسم في القرن العشرين» الذي يدافع فيه عن قوة الفن الإنسانية ، بتأكيده على عالمية الفن . واليوم ، وبعد مدة عشرين عاماً يصرح ويلاند شميد في إطار وصفه الشامل للفن الألماني بأن الفن الالماني كان يريد أن يظهر بعد عام ١٩٤٥ بحلة عالمية ، إلا أنه بقي في نطاقه الإقليمي المحدود . «أما اليوم ، وبعد أن صمم الفنانون الألمان على متابعة تقاليدهم الفنيـة الأصيلة والتعبير عن مشاعرهم بأسلوبهم الخاص بهم ، فإنهم توصلوا إلى نجاح عالمي لم يكن يتوقعه أحد منهم في بداية الأمر .»

يوسف بويس . محطة ترام ، ١٩٧٦

ولفقانغ راينر

المبشر بعدم استخدام العنف

وفاة الفنان يوسف بويس بسكتة قلبية في سن الرابعة والستين

لقد كان الفنان بويس يهتم بالسياسة اهتماماً كبيراً ، وكان موضع نقاش طيلة حياته . وكانت غايته الأولى التوفيق بين «الفن» و«الحياة» وصهرها في بوتقة التعايش السلمي . هذا النحات والرسام وصانع المشاريع الفنية توفي في ٢٣ كانون الثاني / يناير من هذا العام في مدينة دوسلدورف - أوبر كاسل وله من العمر ٦٤ عاماً . ومع أن الكثيرين كانوا يعارضونه لعدم فهمهم فنه واختلافهم معه في آرائه السياسية ، غير أنه أجبرهم على احترامه وتقديره لكفاحه الدائب في سبيل غايته المنشودة . وقد منح قبل أسبوعين من وفاته جائزة ولهلم ليمبروك من مدينه دويزبورغ، وهي أعلى وسام ألماني يحصل عليه نحّات حتى الآن . وفي كلمة الاحتفال هذا وصف بويس بأنه توصل الى تعريف جديد لحدود الفن والحياة وأثر في فنون فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تأثيراً حاسماً . ولا شك أن هذا الفنان كان يعتبر من أقوى الفنانين نفوذاً في هذا العصر داخل ألمانيا وخارجهـــا .

الفن والحياة دون حدود

لقد كانت قبعة يوسف بويس الرثة التي لم يكن يرفعها يوماً عن رأسه إطلاقاً ، وذلك لإخفاء إصابة الحرب عن نظرات الفضوليين ، هي التي جعلته فناناً شعبياً يتمتع بشهرة واسعة كان بويس أجوف الوجنتين ، ثاقب النظر ، متحجراً في هيئته بليغاً في كلامه ، متقشفاً في طبعه . وكان يرتدي دائماً وأبداً بدلة متعددة الجيوب ، فيظهر وكأنه على أهبة الاستعداد لخوض معركة ما . والكثيرون ممن لم يتعرفوا عليه كانوا يظنون بأنهم يعرفون هذا الفنان الذي توصل بنفسه المتواضع الى أسلوب في الحياة لا حدود لها فأوصله فنه الى ضرب من الوهم السياسي .

أما طبيعة الفنان والانسان خلف ذلك القناع فلم يفهمها تلاميذه المتحمسون ولا أعداؤه أو نقاده المتعددون اللذين كانوا يشكون في فنه المعقد باعتباره بالشعوذة والتكهن ، ويقاومون موقفه السياسي المناوىء .

إننا لن نعالج هنا السؤال عما إذا كان بويس يعتبر أكبر فنان ألماني في يومنا هذا حقاً أم لا ، إذ أن وفاته المفاجئة بالسكتة القلبية في ٢٣ كانون الثاني / يناير من هذا العام في مدينة دوسلدورف وبعد مرض طويل عضال تجعل هذا السؤال غير مناسب في هذا المقام . غير أننا نستطيع القول إن بويس كان من أشهر الفنانين الألمان وأكبرهم نفوذاً داخل ألمانيا وخارجها ويعد من أهم أساتذة الفن ومطوّريه الذين عاشوا بعد الحرب العالمية الثانية .

إن فعاليته تجاوزت دون شك تلك الشخصية الفنية التي كان ينظر اليها جيل عقد الستينات المضطرب بنظرة إعجاب ، ذلك الجيل الذي كان يؤمن بتطور الحياة الفنية وتغيير أساليب الحياة بواسطة الفنون والذي استسلم بعدها لليأس وعدم الأمـــل

ولم تقم سمعة بويس وشهرته الواسعة في عالم الفن على أساس مشاريعه الفنية الرائعة فحسب ، كما يدعي البعض ، بل إن هذا الإنسان الثوري العنيد الذي ساهم بتأسيس الحزب الجديد المسمى بـ **الخضر** في ولاية نوردراين - وستفالن ، والذي كان أستاذاً في معهد الفنون في مدينة دوسلدورف ، كان قد حقق بادىء الأمر بعض النجاح برسومه وتماثيله ومشاريعه الفنية الأخرى في ألمانيا ، مع أنه ضرب بالمفاهيم الفنية الشائعة عرض الحائط . أما نجاحه العظيم على الصعيد العالمي والذي تبرهن عليه المبالغ المرتفعة المدفوعة في أعماله الفنية ، فقد توصل اليه عام ١٩٧٩ خلال عرضه تلك الأعمال في متحف غوغنهايم بمدينة نيويورك . وبهذا كان بويس من الفنانين الألمان الأوائل الذين حققوا هذه الشهرة العالمية الواسعة النطاق .

لقد ولد هذا الفنان في ١٢ أيار / مايو ١٩٢١ في مدينة كريفيلد ، وكان والده يمارس التجارة هناك . وحسب قوله فإنه كان منذ صغره يجمع حوله الناس والأشياء «وكأنه راع» وكان اهتمامه بعلوم الأحياء قد دفعه الى دراسة العلوم الطبيعية التي أجبرته الحرب على التوقف عنها . أما خلال الحرب فقد

أسقطت طائرته في روسيا وأصيب مرات عديدة بجراح خطـــيرة فالصدمات النفسية خلال الحرب والمعارك التي خاضها على الجبهة كونت في نفسه نظرة أسطورية تجاه الحياة انعكس صداها في رسومه الأولى وأثرت في فنه تأثيراً حاسماً . ولما عاد من الأسر الذي قضاه في المعتقلات البريطانية ، بدأ دراسته في الرسم والنحت في معهد الفنون بمدينة دوسلدورف وأصبح فيه من أفضل تلاميذ الأستاذ أيوالد ماتاري . واعتباراً من عام ١٩٦١ تقلد منصب مدرس في ذلك المعهد ، ولم يتوقف منذ ذلك الحين عن ترويج آرائه حول توسيع مفهوم الفن التي جعلت منه علماً من أعلامه . أما اهتمامه بالسياسة واشتغاله فيها عن طريق مشاركته في المظاهرات الطلابية ، فقد سببا له عام ١٩٧٢ بعض المشاكل مع وزير التعليم ، الأمر الذي أدى الى فصله عن وظيفته رسمياً . وبعد محاكمة حرت بهذا الشأن سمح له بالتدريس الخاص فقط ، فكان الإقبال على حلقاته الدراسية في «الجامعة العالمية الحرة» كبيراً وبقي تأثيره على الجيل المولع بالفن قوياً وفي عام ١٩٧٩ عُين أستاذاً في فرع علم الفنون التشكيلية الذي أسس في المعهد العالمي للفنون التطبيقية بمدينة فيينا عاصمة النمسا . والجدير بالذكر أنه سبب كذلك بعض المتاعب حتى لأصدقائه أعضاء حزب «الخضر» ، وذلك بتوجيه النقد الصريح حول تعصبهم في بعض القضايا السياسية والاجتماعية

لقد تطور اتجاه بويس الفني من التعبير الخيالي الدقيق الى الفن التشكيلي الرمزي الذي كان جزءاً من فنه التمثيلي الإجمالي وكان يستعمل في أعماله مواداً يستهزئ بها الجمهور ويعيقهم من فهم معنى ابتكاراته الفنية المليئة بـالأفكار والخواطر الرائعة . تلك المواد كانت لها معان خاصة بالنسبة إليه ، فعلى سبيل المثال كان يفسر مواد اللباد بالحرارة والشحم بالمؤونة الخ . لكن تلك العناصر الجمالية لم تجد طريقها الى المهتمين بالفن ، فالمشاهد لم يتقبل مشاريعه الفنية المحتوية مثلاً على قطعة من المارجرين أو حسك السمك النتن . حتى أن المقربين الرسميين منه تخلطوا من مشروعه الفني الذي أقامه في مرفأ هامبورغ أو عرضه للنابيو المعطس المنزلي وادعائه الحازم بأن له صفة فنية خاصة .

إن المرء ليتساءل عما إذا كان فنه الغريب في شكله الخارجي ، المعقد في معانيه ، إنما يعبّر عن صرخة مستغيث حائر في جو ثقافي يعمه بعض الاضطراب الحضاري . وإذا ألقينا نظرة على مفاهيمه الفنية المتأثرة بمبادىء رودولف شتاينر التربوية ، فإننا نجد أن المولعين بالفن لم يتمكنوا من استيعابها ، بل كانوا يستهزئون بها . فمبادىء شتاينر تقول بأن كل إنسان فنان ، وأن تربية الإنسان الفنية وتشجيع مواهب الابتكار لديه تؤدي الى خلق مجتمع إنساني واع .

لقد كان الفنان بويس إنساناً حساساً ، بل حالماً ومهرجاً جريئاً في عصر تسيطر عليه وسائل الإعلام . وبالرغم من أنه كان يركز كل قواه الإبداعية على مشاريع ضخمة وبأسلوب حيوي ، غير أنه لم يكن مشعوذاً ولا مخادعاً إطلاقاً . كل ما هنالك أنه كان يصرف أمواله في سبيل تحقيق أحلامه لحياة أفضل .

لقد استطاع بويس أن يلفت الأنظار الى قوى الطبيعة الهادئة في عصر تفشت فيه غطرسة التكنولوجيا الحديثة ، وتمكن من بث روح المسؤولية تجاه التصرف المعقول بالموارد الطبيعية ، فكان يتكلم عن ظاهرة الضوء والرمال المنسابة ، وينتقل منها إلى الحديث عن السلام والفاكهة . وكان أحياناً يظهر وكأنه نبي ، فيكتب حكماً عن الحياة على ألواح كبيرة ، كما فعل في أروقة المعرض الفني الوطني في مدينة برلين ، ويعظ باتحاد مبدأ البساطة واحترام قوانين الطبيعة .

هكذا كان بويس يوقظ في الضمير تحمل المسؤولية ، وهكذا نشأت أيضاً حركته السياسية التي تعتمد على تطبيق الديمقراطية المباشرة ، تلك التي لا يمكن تحقيقها في الراجح إلا في عالم يسوده السلام

* * *

كتب جديدة

يوأخيم قيصر

وحدها تنجو الفئران في المستقبل

حلم الكاتب غونتر غراس بنهاية العالم وميوله الى تأليف الخرافات

إن المرء لا بد وأن يتساءل لدى قراءته لرواية غونتر غراس الجديدة عن نوعيتها ومحتواها ونيتها ، لا سيما وأنه سيدهش تارة ويعجب تارة أخرى . غير أن القارىء تطالعه أحياناً بعض التفاهات المصهرة في بوتقة حديث تهكمي أسطوري . فالكتاب إذن ليس مجرد رواية ولا مقالة أدبية ، بل إن جزءاً منه يصف حلماً مرعباً . ولهذا يمكننا القول أنه ضرب من الوصف الخيالي حول نهاية البشرية على وجه البسيطة وفنائها ورواية «الفأرة» هذه إنما تحوي بين دفتيها مادة ضخمة ذات جودة أدبية رفيعة المستوى تجاوزت إطار كتابي المؤلف المشهورين اللذين صدرا عام ۱۹۷۷ و ۱۹۸۰ فالأول يدور محوره حول مواضيع حضارية شتى ، والثاني يضم نقداً لعصرنا ويعج بسرد الأحداث السياسية التي سبقت الانتخابات النيابية عام ١٩٦٥ في ألمانيا .

إن المرتبة الأدبية لهذا الكتاب مرتبطة حتماً بنفسية المؤلف ونابعة عن شعوره الوحداني ، ذلك الشعور الذي يصيب المؤلفين الآخرين بمرض الشلل الأدبي ، ويسبب لهم علة الصمت التي تمنعهم عن التفوه حتى بكلمة واحدة وتجرهم على الغوص في خضم سكوت لهواه جرن عميق الغور .

أما الكاتب غراس فإنه يبعث في ذهن القارىء حيرة ما بعدها حيرة تتمثل في يأسه وقنوطه وجزعه من اقتراب نهاية العالم الإنساني وفناء البشرية المحقق ، وذلك بعد حرب ذرية عشواء تأتي على الأخضر واليابس . والمؤلف لا يقدم لنا أية نصائح بهذا الصدد ، ولا يرغب في منحنا المشورة حول تجنب الكارثة النووية ، وكذلك لا يقوم بإدانة فئة سياسية ما أو أي اتجاه حزبي ، وإنما كل ما هنالك أنه يصعر أمام الحقيقة الواقعة ، ويرتضي بقضية التسابق على التسلح النووي الذي لا يقوم على مبدأ عقلي ولا على أساس منطقي . ويصف نتائج ذلك التسلح المحققة ومصير الإنسان المحتم منها بمشاهد خيالية مليئة بالتهكم والاستهزاء . وهو إذ لا يمنح البشرية أي أمل بنجاتها من هذه الكارثة إطلاقاً ، فإنه يتوقع ألا تبقى على قيد الحياة إلا الفئران وحدها – تلك المخلوقات التي بمقدورها النجاة من الهلاك بسبب قابليتها للتطور والتأقلم مع الواقع ويعبر الكاتب عن هذا المشهد السحري بقوله . «يا ابن آدم ، لقد كنت تحيا اليوم . . . فالمستقبل للفئران وحدها» . ويتابع سخريته قائلاً «يا ليتنا نستطيع أن نتقوقع في طيات الطباشير ، وننتظر حضور السياح من العالم الجديد بعد مضي ٧٥ مليون سنة بالضبط لكي يكتشفوا أجزاء متحجرة من أجسامنا ، هذا إن حالفهم الحظ في ذلك . .» فأفكار الكاتب تتمحور أولاً وأخيراً حول نهاية عالمنا المؤكدة ، وهي تطالعنا بتلك السخرية اللاذعة المشوبة بالكآبة العميقة

أما الأحداث المسرودة في هذا الكتاب فمسرحها تاريخ البشرية من بدايته حتى ما بعد نهايته ، وهي تعرض على القارىء في قالب أدبي نواته أحاديث خيالية تجري بين المؤلف والفأرة ، إلى جانب العديد من الأقاصيص والنوادر الطريفة التي يهدف منها كاتبها الى الاشارة الى أحداث تاريخية ومعاصرة على حد سواء . فهو يقص علينا مثلاً حكاية قديمة مشهورة عن رسام كان يتعاطى في مهنته تزوير اللوحات الفنية . وهدفه من تلك الأقصوصة طبعاً الاشارة بشكل غير مباشر الى التزوير السياسي الخطير الذي حدث في عقد الخمسينات في ألمانيا عدا ذلك فالمؤلف يحشر أبطال رواياته السابقة في كتابه هذا فنراهم لجأة على خشبة المسرح من جديد وهم يتوجهون بالنقد اللاذع الى أحوال مختلف المجتمعات ويسردون الأقاصيص والوقائع المليئة بالحكم والعبر . غير أن بعض مقاطع الكتاب يختلط فيه الحابل بالنابل ، بحيث يشعر القارىء في بعض الأحيان بصعوبة بالغة في متبعة المطالعة واستيعاب المقصود ، وخاصة إن لم يكن قد قرأ كتب غراس السابقة وعرف أسلوبه والأسرار الكامنة وراء شخصيته . ولهذا فلا عجب أن يخطر على بال القارىء أن يرمي هذا الكتاب جانباً في مرحلة من مراحل مطالعته .

أما لغة هذا المؤلف البليغ فإنها بعيدة كل البعد عن اللغة الحديثة السطحية الرخيصة ، خالية من التنميق المصطنع ، تدب فيها الحياة اللاعبية دون بهرج أو ترويق . وهو بأسلوبه السلس هذا وباستعماله بعض التعابير الحديثة ذات المغزى الواضح ، إنما يبرهن على أن اللغة الالمانية ليست مجرد لغة غثة المعنى متكلفة المبنى . فهو لا يضيع وقته ووقت القارىء بالعبث اللفظي والطلاء السطحي ، بل يظهر جلال

اللغة في بساطتها وسيرها قدماً نحو الغرض . وهذا ما يقال كذلك عن الأبيات الشعرية الثلاثين الخالية من القافية والتي تعبر عن مقدرة المؤلف على إظهار الملامح الفنية للصور الأدبية في حلة لغوية راقية وقالب بلاغي رائع . وهو ينتقل بكل بساطة ولباقة ، بل وجرأة أحياناً ، من موضوع الى آخر . ويثبت كذلك على أنه متحكم في أبطال روايته غاية التحكم . فهو يوجههم كما يحلو له ويحركهم كالدمى دون عناء أو مشقة

أما فكرة المحاورة بين المؤلف والفأرة ، فإنها لا شك من الأفكار الرائعة التي تنبيء عن عبقرية الكاتب ونبوغه في هذا المضمار . فهذه الفأرة التي يحلم بها الكاتب ليلاً نهاراً تقص عليه شتى الأخبار متحدثة بسرد التفاصيل عن الجرذان وكيف تعلمت النجاة من الكوارث ، مشيرة إلى قوم نوح عليه السلام وسفينته ، منبهة إلى إخلاص المؤلف الحالم على كرسي حولته الى مركب فضائي دوار يستطلع منه رؤية البشرية وفناءها دون أن يتوقف التاريخ البشري عن مسيرته ومن هذه المحاورة يتبين للقارىء أن هذه الفأرة حيوان مطلع على الأمور الجدلية ومتعمق بالعلوم المنطقية فالمؤلف اخترعها ليحلم بها ، وخلقها لتتحمل معارضتها ونقاشها معه في شتى المواضيع وفروع المعرفة . فهي اذن مرآة ينعكس فيها مدى اطلاع الكاتب على كل ما طواه تاريخ البشرية من أحداث ووقائع

ومن المشاهد الخيالية الموفقة في هذاالكتاب الوصف الدقيق المسهب لحلم المؤلف الذي يدور حول هلاك البشرية وانقراضها في مراحل احتضارها وسكرة موتها . فهذا المشهد يعرض أمام أعيننا صوراً تعبيرية واضحة الخطوط لا شوائب فيها ، تلك الصور المرعبة عن إطلاق الصواريخ الذرية المتراكمة في كل مكان ، وشبوب نيران الحرب ، والتهام الحريق للبشر ، وتصرف السياسيين المضحك في هذه المأساة الرهيبة

والسؤال الذي سيطرح نفسه هنا هو . ما هي أسباب تشاؤم المؤلف والدواعي الكامنة وراءه ؟ والجواب بسيط . إن البشر لا يمكنهم تعيير أنفسهم ، بالرغم من تعرضهم للأخطار المحدقة بهم ، ومع أن تلك المهالك المحيطة بهم ظاهرة للعيان بكل جلاء ووضوح وعزاؤه الوحيد في ذلك يتمثل في أن «الناس – بما فيهم أنا – يعتقدون أن الاحوال ستسير على ما يرام ، وبأية طريقة كانت . ولهذا فلن أقول لهم بالطبع أنه لم يعد لهم وجود على الكرة الأرضية ، إذ أن عليهم أن يدبروا أمورهم بأنفسهم ، ويتصوروا يوما بعد يوم بأنهم ما زالوا على قيد الحياة» فمن هذه الكلمات يظهر أن الكاتب يخاف النوح عن خوفه الشخصي دون ذكر خوف الآخرين وهذا من الأمور البديهية ومن صفات الإنسان وطبائعه دون شك .

إن سطور هذا الكتاب لتعبر جلياً عن يقين مؤلفها بأن العالم بأجمعه في طريقه الى الزوال والانقراض ، وأن الانسان ، بأسلوب معيشته وحكم حياته الحالية ، يقدم على الانتحار من غير شعور ، وبالتالي دون أية مقاومة .

غونتر غراس رواية الفأرة دار النشر لوخترهاند ، دارمشتادت ، ٥١٢ صفحة ، الثمن ٣٩ ماركاً

* * *

ارنست غلنر **الحياة في الاسلام . الدين كنظام اجتماعي** دار النشر ارنست كلت ، شتوتغارت ١٩٨٥ ، ٣٨٧ صفحة الطبعة الانجليزية صدرت عام ١٩٨١ عن دار النشر مطبعة جامعة كامبردج بعنوان «**المجتمع الإسلامي**»

يقوم مؤلف هذا الكتاب بمحاولة التحليل التاريخي الشامل المثير العميق المتبادل بين الدين والحياة الاجتماعية في المجتمعات الاسلامية ، وذلك منذ بداية التاريخ الاسلامي وانطلاقاً من الطرق العلمية المتبعة في علم الشعوب والفلسفة وعلم الاجتماع التجريبي ومن أهم نظريات الأستاذ غلنر التي كان قد عالجها العلامة ابن خلدون في القرن الرابع عشر ، التناقض بين المجتمع القبلي البدوي ونشوء حضارة المدن والأمصار ويعتبر الكاتب أن فهم التناقض هذا شرط من شروط فهم التاريخ العربي الاسلامي منذ بدايته حتى عصرنا هذا

إن إرنست غلنر أستاذ للفلسفة في كلية العلوم الاقتصادية في لندن ، ويعد من وجهاء العلماء البريطانيين المطلعين على قضايا العالم العربي ، وهو مشهور بمؤلفاته العديدة التي تعتمد على الجمع بين الفلسفة وعلم الشعوب وعلم الاجتماع بطريقة مبتكرة

وكتابه الجديد هذا المترجم الى الألمانية يعتبر من المراجع الأساسية لعلوم الإسلام وعلم الإجتماع وعلم فلسفة الأديان

نبيل باولوتا **السلطة والتنمية في الشرق الأدنى : مصر** . ك . ف . مولر ، دار النشر الحقوقية ، هايدلبرغ ١٩٨٥ ، ٤٦٥ صفحة

ان خطط هذا الكتاب في ميدان العلوم السياسية يهدف الى أن يكون بمثابة مدخل الى السياسة الاجتماعية والاقتصادية لمصر المعاصرة مصر في هذا الكتاب إنما تمثل بلداً عربياً نامياً كانت تواجه في السنوات الثلاثين الأخيرة تخطيطين إنمائيين متناقضين الاول يعتمد على مبدأ الانماء المستقل ، والثاني يقوم على أساس التنمية عبر المستغلة ويظهر تحليل النظام السياسي في عهد جمال عبد الناصر وأنور السادات والرئيس الحالي حسني مبارك العلاقات المتبادلة بين تنمية الاقتصاد القومي ونسبة السلطة السياسية ، ويجعلها تحتل مركزاً رئيسيا في الكتاب ، وذلك كمثال على طبيعة الانظمة السياسية في العالم العربي

ويحتوي الكتاب كذلك على ايضاح طريقة الحكم في دولة عربية وتأثير سياستها الإنمائية على الساحة الاقتصادية والاجتماعية ، وإظهار أسلوبها في معالجة الأزمات وأوجهها المستقبلية بالاضافة الى ذلك فان الكتاب يبرز علاقات مصر السياسية في المنطقة وعلى الصعيد العالمي أما مصر كعاصمة للعالم العربي ، فإنها مرتبطة بتطور وضع الشرق الأوسط ودوره في العلاقات الدولية والتفاعلات الناتجة عنه . كل هذه العوامل لها تأثيرها على المجتمع المصري

الافتتـاحيــة

في العدد ٤٤ من مجلة «فكر وفن» يجد القارىء العربي مواضيع فكرية وفنية مختلفة ، غير أنها تصبّ في اتجاه واحد ألا وهو تعميق معرفة المثقفين والقراء العرب بعناصر الثقافة الالمانية بمختلف جوانبها ، وأيضاً بكل ما هو جديد ثقافياً وفكرياً وفنياً في هذا البلد الغربي أو ذاك .

في البداية ، وبمناسبة مرور مائة عام على اختراع السيارة ، تقدم المجلة نصّاً يروي تاريخ هذه «الآلة السحرية» ، ويصوّر انعكاساتها على الأدب والفن عموماً . كما يحدّد بدقة التغيّرات والانقلابات التي أحدثتها في الحياة البشرية . ولا بد أن نذكر أنه احتفالاً بهذه المناسبة . أقيمت في ألمانيا الفيدرالية ، وأيضاً في عدة بلدان أوروبية أخرى معارض وتظاهرات اطلع الجمهور خلالها على ماضي السيارة وأيضاً على حاضرها ومستقبلها .

وسعياً منها لتعريف القارىء العربي بالكتّاب الألمان ، وخاصة أولئك الذين لم تنقل آثارهم الى العربية بعد ، تقدم المجلة نصّاً وأربع قصائد للشاعر والكاتب الالماني هانس ماغنوس انزانسبرغر الذي أثر من خلال مجلته الشهيرة «كورس - بوخ» في تفكير الشبيبة الالمانية خلال الستينات . وهو يعد اليوم واحداً من أكبر وأهمّ الكتّاب الالمان . ويتميز هذا الكاتب خاصة بنقده اللاذع ، وبحدّة أسلوبه وبقدرته الفائقة على الجمع بين أشكال أدبية مختلفة كالمسرح والرواية والمقالة والشعر .

وبمناسبة انعقاد المؤتمر ٤٩ للـ P E N Club في مدينة هامبورغ خلال شهر حزيران الماضي ، اختارت المجلة نصّاً للكاتب الالماني غارت هايدنرايخ يناقش فيه الموضوع الرئيسي للمؤتمر ألا وهو الكتاب والتاريخ المعاصر .

ويسعد المجلة أن تنشر في عددها هذا حواراً شاملاً مع المفكر العربي الكبير د . هشام شرابي الذي يدرّس التاريخ في جامعة جورج تاون بواشنطن ، وأيضاً نصّاً من كتابه الجديد حول الثقافة البطركية والمجتمع العربي المعاصر . وهو يحلل في هذا النص ظاهرة المثقفين الجدد في المغرب والمشرق الذين يرفضون الخطاب العربي السائد ويحاولون اقتحام واقع يتميز بالتعقيد والركود .

وحرصاً منها على تنفيذ ما وعدت به القراء سابقاً تقدم المجلة في عددها هذا ملفّاً حول نماذج من ثقافة المغرب الأقصى يشتمل على نصّ هام للمفكر المغربي الكبير عبد الله العروي يحلل فيه علاقة المثقف العربي بأوروبا ، وعلى نصّ للشاعر عبد اللطيف اللعبي حول ظاهرة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية . كما يشتمل أيضاً على نصّ للشاعر والناقد محمد بنيس يحلل فيه بدقة ورصانة واقع الأدب المغربي ، وعلى نصّ عمران المالح حول الحركة التشكيلية في المغرب الأقصى واستكمالاً لهذا الملف ، تقدم المجلة أربع نصوص للكاتب الياس كانيتي الحائز على جائزة نوبل لعام ١٩٨٢ حول زيارة قام بها في بداية الخمسينات الى مدينة مراكش . وقد اقتصرنا على هذه النماذج نظراً لكثافة المواد ولضيق المساحة المخصصة لهذا الملف .

في مجال المعارض ، تقدم المجلة نماذج من معرض إسن الذي عرضت فيه تحف ولوحات من متحف دريسدن ويعتبر هذا المعرض من أهم المعارض التي شاهدها الجمهور الالماني هذا العام . كما أنه يجسّد التقارب الثقافي بين شطري المانيا والذي بدأ منذ سنوات يشهد تطوراً هاماً في مختلف المجالات الثقافية والفنية .

ما بقية المواد فيمكن أن نذكر منها الحوار الذي أجرته المجلة مع د . انا ماري شيمل التي ساهمت مساهمة فعالة في بعث مجلة فكر وفن ونصّاً حول مؤسسها الراحل البرت تايله ، ونصّاً يعرّف بالمدير الجديد لمؤسسة انترناسيونس ، وأخباراً متنوعة حول الكتب الجديدة وحول أحداث ثقافية وفنية .

العدد ٤٤ العام ٢٣ ١٩٨٦

تصدرها إنترناسيونيس
مديرة التحرير : د . اردموته هللر

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في اعداد هذا العدد

إدارة التحرير Adresse der Redaktion Dr Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str 41, D-8000 München 40
Inter Nationes, Bonn, F Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Nr. 44 Jahr 23 1986

Herausgeber. INTER NATIONES
Redaktion Dr Erdmute Heller

الغلاف الخارجي ١ : لويجي روسولو ديناميكية سيارة (١٩١١)
الغلاف الخارجي ٢ : هنري مالاسي السيارة (١٩٢٠)

تشكر ادارة المجلة السيدة بولين دوماريير التي امدتنا بصور للوحات الفنانين المعارضة

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة ثمن النسخة ١٤ مارك ألماني ، النسخة للطلبة ٧ مارك ألماني
تقدم طلبات الاشتراك الى دار النشر

الطباعة F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen

صف الحروف Orient-Satz, R Nickodaim/Berlin

ملاحظة : تتوجه مجلة «فكر وفن» بتشكراتها الى جميع أصدقائها ومراسليها وتعلمهم أنها ليست قادرة على الاجابة على مراسلاتهم أو الرد على اقتراحاتهم أو على النصوص التي يرسلونها سواء نشرت أم لم تنشر

إدارة المجلة

ايريــخ بيتــر :

بمناسبة مرور مائة عام على ظهور السيارة

تاريخ السيارة وتأثيرها على الأدب والفن عموماً

منذ مائة عام حدّ حدث حدير بالذكر : في الثالث من شهر يوليو/حويلية عام ١٨٨٦ قاد المكانيكي الالماني كارل بنز – (Carl Benz) وهو ابن لسائق قاطرة – لأول مرّة سيارة تتحرك ببنزين ، عبر شوارع مدينة مانهايم وهكذا ولدت السيارة وكانت بداية لمرحلة جديدة في تاريخ البشرية . وقد تم ذلك عقب مضيّ خمسين سنة على أوّل رحلة بالقطار بين نورنبرج وفورت . ليس هناك اختراع بقي آخر طبع القرن العشرين بطابعه الخاص كعربة البنزين هذه فهي غيّرت مجرى حياة الانسان والطبيعة ، وأيضاً المدن والمناظر الطبيعية ، والمكان والزمان . ان الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد السيارة ليس الآ فرصة لتفكير بمدى حادّ حول «نعمة ونقمة» هذه العربة التي تهدد بأن تصبح في نهاية القرن العشرين كابوساً ، وذلك بعد أن تحقق في نهاية الامر حلم الانسان في أن يصبح «ذاتي الحركة» (وهي كلمة لاتينية الأصل أوتوموبيل auto-mobile أي متحرك ذاتياً) .

التغلب على المكان والزمان حلم راود الانسان منذ القدم ومن الأكيد أن الصياد في الأزمنة الغابرة كان فكر وهو يصارع صراعاً مريراً من أجل البقاء في ايجاد وسيلة تنقل تساعده على عبور المسالك الوعرة وعلى قطع المسافات الطويلة . وخلال ذلك الزمن البعيد ، كان الرجال يجرّون على غصون عريضة فريستهم باتّجاه كهوفهم . ولم توجد العجلة الا عندما توصل الفكر الانساني الى وضع ألواح على الأرض حتى يتمكن بواسطة ذلك من حمل الأعباء الثقيلة . وكان ذلك الاختراع من أهم الاختراعات التي ميّزت تاريخ الانسانية .

سارت العربات الاولى في بلاد ما بين النهرين . تم ذلك خلال ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد تقريباً . والراجح أنه كان حوالي سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد وذلك حينما صنع المصريون عربات ذات محملين سهلة الاستعمال . وهكذا فتحت العجلة عهداً جديداً في حياة البشرية . وبفضلها تمكن الانسان من قطع المسافات الطويلة . صحيح أنه قطعها ببطء ، غير أن ذلك كان يعتبر انتصاراً كبيراً على الأبعاد اللامتناهية . ولولا هذه العربات لما أمكن للشعوب الاوروبية أن تنتقل بالكثافة المعروفة لدينا .

بعد ذلك بقليل فكر الانسان في خلق طريقة أخرى لتحريك

نموذج لسيارة بخارية (١٧٤٩)

العربة ، ذلك أن استعمال الخيول والثيران والاحمرة أصبح أمراً صعباً ومعقداً . وبهدف بلوغ ذلك ، جرّبت عضلات الانسان ، وقوة الريح . غير أنه لم يتم التوصل الى النجاح المرغوب .

لقد فكّر الفيزيائي والرياضي كريستيان هويجنس (Christian Huygens) بارودا بواسطته يتحرك المكبس . ورغم ان المادة لم تقاوم دفعات الانفجار ، فقد ظهرت خلال ذلك الفكرة الاساسية لخلق محرك جديد . وبعد ذلك وضع اسحاق نيوتن (Isaac Newton) مولد بخار على عجلات ، وحرّك العربة الى الامام بواسطة قوة دفعات البخار . وبظهور اختراع جيمس واط (James Watt) للآلة البخارية بدأ عهد جديد .

ان القطار ربط القوة البخارية بالتحرك السهل للعجلات الحديدية على السكك الحديدية . وكان ذلك بعدُ شيئاً محدداً وحاسماً . كانت السكك تمثل حاجزاً للتنقل الحر إذ أن الطريق كان محدداً منذ البداية . بالاضافة الى ذلك تطلب صنع وتطوير القطار أموالاً طائلة وهكذا بدأ تجريب العربات البخارية – التي كانت تتحرك بحرية في الطرقات . في سنة ١٧٦٩ ولدت العربات البخارية دون سكك . صنع المهندس نيكولاس جوزيف كونيو (Nicolas Joseph Cugnot) نموذجاً لعربة بخارية مخصصة لأربعة أشخاص تقدّر سرعتها القصوى بتسعة كيلومترات . غير أن البخار المستهلك لم يكن يكفي الا لاثنتي عشرة دقيقة . كان كونيو عقيداً في الفرقة المدفعية . وقد فكر في جر المدافع بواسطة عربته الضخمة . ومنذ ذلك الحين لعبت اعتبارات ومنافع عسكرية دوراً هاماً في اختراع السيارة . وعندئذ تحرّكت عجلة التطور بسرعة مذهلة . لا تعتبر السيارة – ونفس الشيء ينطبق على القطار والطائرة – نتاج عبقري واحد ، بل هي نتيجة مجهودات متعددة لفنانين ، ومبدعين ، وعلماء ، ولهواة الاختراعات أيضاً .

الالمانيان كارل بنز (Carl Benz) وجوتليب دايملر (Gottlieb Daimler) ، أصيلاً الجنوب الالماني ، هما مخترعا السيارة المتحركة بفضل قوة ذاتية . والغريب أن هذين المخترعين ، بالرغم من أنهما كانا يعيشان في نفس المنطقة ، لم يتعرفا على بعضهما أبداً ، ولم يلتقيا بالمرة . لقد طور كل من بنز ، ودايملر ، في نفس الوقت تقريباً الشكل الاساسي للسيارة في صورتها الحالية . ان دايملر الذي سبق له أن صنع في سنة ١٨٨٥ أول دراجة نارية ، وهي عبارة عن عربة تحرك بالبترول كان قد تجاوزه بنز بالرغم من ذلك في تطوير «عربة البنزين» ويعتبر بنز الأب الأصلي للسيارة ، وذلك بعد أن اخترع عربة بثلاث عجلات حصلت في يناير/جانفي ١٨٨٦ على جائزة الاختراع . وصنع دايملر من جانبه عربة بأربع ذات محرك أسند لها اسم ابنته «مرسيدس» (Mercedes) . ويعتبر مردود المحرك ، وثبات السيارة على الطريق عند سياقتها ، وشكل المرسيدس نموذجين لبقية تطور السيارة .

عوتلب داعلار في السياره التي احترعها (١٨٨٦) - صوره لها س لسكه (١٨٩٠)

لقد كانت سياقة السارة قبل مستهل القرن العشرين عبارة عن مغامرة . وشأنها شأن القطار ، بعث السيارة بسبب الدويّ الذي تحدثه ، والرائحة النتنه التي تطلقها ، الخوف والفزع في نفوس الناس وكانت حالة الطرق سيئه مما أدّى الى وقوع العديد من الحوادث والكوارث المأساويه . وكان السفر بالسيارة صعباً ومعقداً

ورغم كل هذا احتلت السياره بسرعة مكانة كبيرة لدى الناس . وابتداء من العشرينيات ظهرت العديد من الشركات المتخصصة في صنع السيارة . ويمكن أن نذكر من بينها بالاضافة الى شركتي دايملر وبنز اللتين اندمجتا سنة ١٩٢٦ ، مصانع آدلر (Adler Werke) بفرانكفورت ، مصانع هورش (Horch) للسيارات في ترفيكا ، ومعمل آدم أوبل (Adam Opel) في روسلهايم . وهكذا صارت السيارة رمزاً للتقدم ، هذا الرمز الذي أشاع خلال القرن الثامن عشر ، الفكرة التي تقول بأن على الانسان اذا ما أراد أن يتمتع بحياته دونما حدود ، فلا بد أن يوفّر الوسائل التي تساعده على ذلك .

ولقد كانت السيارة أكثر ملاءمة من القطار . وبسرعة أصبحت وسيلة من وسائل المسابقات وأنواع الرياضات التي تتطلب تمارين مجهدة . وأول مسابقة للسيارات جرت سنة ١٨٩٤ وقد فاز بها الفرنسي لوفاسور (Levassor) الذي قطع المسافة الفاصلة بين باريس وبوردو بمعدّل سرعة تبلغ ٢٤٫٩ كيلومتر في الساعة وقد أحاطت آلاف الجموع بالشوارع لمتابعة السباق . وخلال أحد السباقات التي جرت سنة ١٩٠٣ ، قدر عدد المتفرجين في شوارع باريس وحدها بمائة الف شخص . وفي مقال ظهر سنة ١٩٠٤ حول «الحالة العقلية لسائق السيارة» يشتكي طبيب الأمراض النفسية بول نكة (Paul Nacke) وهو من مدينة هوبيرتوسبرج من عدم الاعتناء الكامل بالحالة النفسية للسائق الذي يقود سيارته بسرعة جنونية . ويقول نكة في مقاله هذا : «لي صديق يسافر كثيراً بالسيارة . وهو لا يقودها بطريقة هادئة ورصينة ، بل

بسرعة مخيفة باعتبار أن ذلك يعتبر بالنسبة اليه نوعاً من أنواع الرياضة . وقد وصف لي بدقة حالته النفسية عند السياقة الاولى وأكد لي أنه يعيش وضعاً شبيهاً بتخدير الحواس ، ونوعاً من النشوة اللذيذة يدفعانه الى الرغبة في المزيد من السرعة ، ويجعلانه غير مبال بمن حوله !» .

يصف لنا ايليا إهرينبرج (Ilja Ehrenberg) في قصته «حياة السيارات» الساحة الباريسية في بداية القرن على النحو التالي : «تتحرك السيارة بطريقة عصبية ، تثب كالكنغر ، تقف حيناً ، وتقفز فجأة من مكانها حيناً آخر . وهي تملأ الشارع بدخان كريه ، ويعلو دويها كما دوى زوبعة ربيعية . وهي عربة مكشوفة ، ودون خيول ، تنقاد لانفجارات غامضة ، وتسير بسرعة فائقة في طريق مشؤوم عبر شوارع باريس .» .

وحتى ذلك الحين كانت السيارة تعدّ امتيازاً للطبقات المترفة ، وللأعيان ، والبورجوازيين . ولهذا السبب كان الاهتمام بالمتطلبات الجمالية عند تصميم السيارة كبيراً . وكانت أغلب السيارات أنيقة وجميلة ، ومجهزة تجهيزاً رائعاً . وهذا ما يفسر ارتباط السيارة بالأنوثة منذ البداية . وقد سارعت وسائل الدعاية الى ابراز ذاك : في ملصقات الاشهار ، وفي الاعلانات الضخمة ، كانت المرأة تقف دائماً الى جانب السيارة حتى يتم جلب أكبر عدد ممكن من المستهلكين . وحتى يومنا هذا يستخدم الاشهار – في ميدان السيارات – هذه العلاقة الخفية بين السيارة والمرأة .

لم تصبح السيارة قريبة من الشعب الا خلال الحرب العالمية الاولى . ألم تكن الحرب في أغلب الاحيان مفيدة بالنسبة للاختراعات ؟ وأول من بدأ بترويج السيارة في أوساط الشعب هم الامريكيون . وقد استعملوا في ذلك طريقة أسهل وأسرع من تلك التي كانت رائجة في أوروبا . وبسرعة أدرك التقنيون ورجال الاعمال الامكانيات الجديدة التي يوفرها ترويج السيارة بشكل واسع . وبظهور نظام العمل المسلسل ، ابتكر هنري فورد (H Ford) الظروف الملائمة لانتاج السيارة بأعداد وفيرة وكما كان الشأن بالنسبة للقطار ، استعملت وسيلة النقل الجديدة لأغراض عسكرية . والفرنسيون كانوا الاوائل في هذا المضمار . ففي مستهل شهر أيلول/سبتمبر ١٩١٤ ، وقبل أن يصل الجيش الالماني الى باريس بقليل ، أمر الحاكم العسكري لمدينة باريس الجنرال غاليني (Gallieni) بمصادرة جميع

اندري نوبي : المخترع (١٨٩٠)

سيارات النقل وذلك لتعزيز الجبهة قرب مارن (Marne) . وفي وقت قصير جداً ، تم نقل خمس كتائب من المشاة مكونة من ٤٠٠٠ جندي الى الجبهة حيث مني الجيش الالماني بخسارة فادحة في معركة المارن الشهيرة وحتى يومنا هذا ، لا يزال يتحدث الفرنسيون عن «معجزة نهر المارن» .

بفضل طرق الانتاج الجديدة ، تحققت أمنية الشعب في التعرف على العالم بواسطة السيارة . وقد باع فورد أكثر من ١٥ مليون سيارة . وفي فرنسا طبق اندري سيتروان (André Citroen) فكرة فورد التي تعتمد نظام العمل المسلسل . وشيئاً فشيئاً انتشرت طريقة العمل الجديدة هذه في جميع أنحاء أوروبا . وفي نهاية العشرينات لعبت السيارة أثناء الازمة الاقتصادية العالمية دوراً هاماً : شجع روزفلت (Roosevelt) في الولايات المتحدة تعبيد الطرقات السريعة لتشغيل العاطلين عن العمل . ونسج موسوليني (Mussolini) على منواله في ايطاليا . وطبق هتلر (Hitler) في المانيا هذه الفكرة أيضاً ، وفي نفس الوقت وعد الشعب الالماني بسيارة رجل الشارع ، وهي سيارة الفولكسواجن (Volkswagen) التي صارت فيما بعد ، أي خلال الحرب العالمية الثانية ، عبر

شوارع روسيا وافريقيا ، وفرنسا . ولم يكن هتلر يعي نفسه مهندساً معمارياً كبيراً ، وقائداً حربياً لكل العصور فحسب ، بل كقائد سيارة رائد . ومن المشاهد التي لا ينساها الجيل القديم تلك التي تمثل هتلر واقفاً في سيارته المكشوفة من نوع المرسيدس ، رافعاً يده «بالتحية الالمانية» ، ماراً أمام الجماهير المحتفلة به . ان التشابك بين رأس المال وسلطة الدولة النازية في ذلك الوقت أصبح أمراً واضحاً للعيان .

في سنة ١٩٤٦ ، أي بعد الهزيمة التامة لالمانيا ، تراجع عدد السيارات من ٨٠٠ الف سيارة الى ١٩٠ الف تقريباً . لكن من تحت أنقاض الحرب ودمارها انبثقت المعجزة الاقتصادية الشهيرة . وفي سنة ١٩٥٣ بلغ عدد السيارات في جمهورية المانيا الاتحادية مليوناً . وأصبحت سيارة فولكسواجن الصغيرة (Kafer) السيارة الاكثر رواجاً داخل البلاد وخارجها وقد أقدمت طبقات الشعب على شراء هذه السيارة التي سيطرت في الخمسينات على الصورة العامة لحركة المرور . وهكذا بدأ العصر الذهبي للسيارة .

في السنوات الاولى التي تلت الحرب لم يتنبأ أي خبير بأن تصبح صناعة السيارات عاملاً هاماً من عوامل الانعاش الاقتصادي . لكن في بلد هدمته الحرب ، ودمرت مدنه القنابل ، انفجر الشعور بارادة البقاء ، وانزاحت الاوهام بوقوع الهزيمة .

بدأ ترويج السيارة في أوساط عامة الشعب في بداية الامر بصفة متواضعة ، وذلك بصنع سيارات صغيرة الحجم كالسيارات بثلاث عجلات من صنع معمل مسرشميت (Messerschmitt) أو كسيارات الجوجوموبيل (Goggomobil) أو كسيارات الايزيتا (Isetta) وهي من إنتاج مصانع (BMW) ، التي صارت السيارة الصغيرة الاكثر شعبية خلال الخمسينات . ويفسر أولريخ كوبيش (Ulrich Kubisch) هذه الظاهرة في كتابه «من الدراجة المتحضرة الى مرحلة ما شبه السيارة» كما يلي . ان البلد الذي دمّرته القنابل ، وزوال ذلك الوهم الذي أدى الى حالة اللاوعي الجماعية ، من أذهان الالمان المتحررين من الفاشية الهتلرية ، وإرادة الحياة التي انفجرت بعد ست سنوات من الحرب ، كل هذا ساهم في تحقيق الحلم المتمثل في حشد طاقات الجماهير الشعبية» . ومثلما أزيح الماضي المظلم ، أزيحت السيارات الضخمة المستعملة للتباهي والترف ، ولم تعد

توماس مان بصحبة ابنه كلاوس وابنته

السيارة شيئاً يعبد ويقدّس ، بل تحولت الى وسيلة لها قوة بحرية مطلقة وتهدف الى توفير حياة أكثر جمالاً ورقياً وكمالاً .

نجد اليوم في العالم ما يقارب ٢٤٠ مليون سيارة ركاب وخمسة ملايين حافلة . ان التطور السريع لوسائل النقل المزودة بالمحركات جعل من صناعة السيارات فرعاً هاماً من فروع الحياة الاقتصادية في أوروبا . ففي جمهورية المانيا الاتحادية توفر صناعة السيارات مواطن شغل لسبع العمال ، بالاضافة الى ذلك هناك مليونان ونصف تقريباً يعبدون الطرقات ويرقمونها ، وينظمون حركة المرور ، ويزودون سائقي السيارات بالوقود من محطات الاستراحة . وتستحق المعامل الالمانية للسيارات سنوياً مواداً تقدر بـ ٦٥ بليون مارك . وهذا يدل دلالة قاطعة على أن هذا قطاع هام جداً في الحياة الاقتصادية . وقد ساهم إجمالاً في زيادة نمو الاقتصاد الالماني .

خلال سنة ١٩٨٤ قدّرت الضرائب العائدة الى قطاع صناعة السيارات في المانيا الاتحادية بما يقارب الربع من جملة ٤١٥ مارك . الى جانب ذلك تعدّ صناعة السيارات من أكبر فروع التصدير أو أنها حققت على مستوى المعاملات التجارية فائضاً يقدّر بسبعين بليون مارك تقريباً ، وهو مبلغ قد يكون كافياً لتغطية مصاريف النفط بالنسبة لجمهورية المانيا الاتحادية

لقد غيّرت السيارة العالم . وبفضلها توصّل الانسان الى أن يكون أكثر حرية ، وأن يوفر لنفسه أشياء كثيرة كان محروماً منها قبل ذلك .

وفي كل سنة يندفع الالمان بسياراتهم في الاوتوسترادات المكتظة باتجاه الجنوب حاملين كل ما يحتاجونه لقضاء أيام العطلة على شاطىء البحر ، أو في جزيرة أو فوق قمم الجبال . لقد قصُرت المسافات ، وأصبحت الرحلات القصيرة خارج البلاد والتي يمكن أن تدوم يومين او ثلاثة أمراً عادياً جداً .

من الواضح إذن ، أن ينعكس مثل هذا التغيير الجذري للمحيط الذي أحدثته السيارة ، على الأدب والفن عموماً . ولقد اهتم فن الكاريكاتور خاصة بهذه العربة الجديدة . وهو تارة يمجدها ويثني على فضائلها ، وتارة أخرى يسخر منها ويلعنها . رسم فنانو مطلع القرن العشرين السيارة ، وقدموها في أشكال مختلفة ومتعددة ، واعتبروها رمزاً للعصر الحديث ، عصر السرعة والتكنولوجيا . وهناك العديد من الادباء

۱۳

والكتاب تحدثوا أيضاً عن السيارة . ويمكن أن نذكر من بينهم هيرمان بروخ (Hermann Broch) وذلك في كتابه «آشن والفوضى» : «كانت هذه الرحلة بالسيارة أول رحلة قام بها السيد «آشن» . وكانت رحلة رائعة جداً » ، وهاينريش بل (H Böll) الذي كتب في إحدى قصصه يقول : «احترس . . لا تخدش بحداثك طلاء السيارة» ، وأيضاً مارتن فالسر (M Walser) ، وبيتر شنايدر (P Schneider) وهرمان هسه وغيرهم كثيرون .

كما استهوت السيارة فن التصوير الفوتوغرافي وكلما أقيم معرض في هذا الشأن ، تسابق الناس لمشاهدته .

غير أننا لا بد أن نلاحظ ان السيارة رغم ايجابياتها الكثيرة التي ذكرناها آنفاً هي أداة من أدوات الموت الرهيبة . ان ضحاياها في العالم منذ ظهورها الى اليوم يعدّون بالملايين في المانيا وحدها هناك منذ ١٩٥٣ والى حدّ الآن أكثر من نصف مليون شخص لقوا حتفهم ، وأكثر من ١٤٫٥ مليون أصيبوا بجراح متفاوتة الخطورة . وهذا ما جعل البعض يتحدث عن «الحرب على الطرقات» بالاضافة الى ذلك هناك حوالي ٨٠٠ من رجال القضاء يهتمون بالقضايا المتعلقة بالسيارات وحركة المرور .

ويمكن أن نقول ان السيارة شوهت الطبيعة ، وأثرت تأثيراً سلبياً على المحيط وعلى الغابات وعلى الهواء خاصة داخل المدن الكبيرة والمكتظة . وبهدف بناء الطرقات أو توسيعها تم تهديم الكثير من البنايات ، وتشويه العديد من الاحياء الاصيلة والتقليدية .

والآن يحدث شيء مغاير تماماً لما وقع خلال القرن التاسع عشر والسبعين سنة الاولى من القرن العشرين . ان ان الناس أصبحوا يهربون من المدن ، ويشتكون من السكن فيها بسبب التعفن الناتج عن المعامل والسيارات . كما أن المشرفين على شؤون المدن أصبحوا يهتمون أكثر من قبل بالحدائق داخل المدن ، وبالمحافظة على الاثار وعلى الاحياء والبنايات التقليدية ، بل أن البعض منهم أصدر تعليمات تقضي بمنع السيارات من الدخول الى بعض الاحياء والساحات .

واجمالاً يمكن القول ان الناس ، بالرغم من أخطار السيارة الكثيرة والقاتلة في أغلب الاحيان ، لا يزالون مبهورين بها ، بل ويعتبرونها أساسية في الحياة المعاصرة . شاهدة على ذلك المعارض الضخمة التي تقيمها من حين لآخر بعض الشركات الكبرى المنتجة أو المروّجة للسيارات ، والتي يأتيها الملايين من الزائرين . ذلك أن السيارة هي دون منازع رمز الحضارة اليوم .

يقول المفكر الفرنسي رولان بارت (R Barthes) : «أعتقد أنّ السيارة هي اليوم ، المعادل الصحيح للكاتدرائيات القوطية الكبيرة . أعني بذلك انها ابتكار هام ، صممها بشغف فنانون مجهولون ، وهي مستهلكة في صورتها إن لم تكن في استعمالها من طرف شعب بأسره يتملك من خلالها أداة سحرية تماماً .» .
ويرى فولفغانغ زاخس (Wolfgang Sachs) الذي كان قد اشتغل في مجموعة مشاريع تهم الطاقة والاقتصاد ، ان المشروع التقني لصنع السيارات يقوم على تخطيط حضاري . وقد انعكس رغبات المجتمع على تخطيطات المهندسين ، سواء كانت هذه الرغبات موجهة الى حب الله أو الى السرعة .

ليس بغريب إذن أن يخص الشعب الالماني السيارة بتقديس جنون يتجلى عالياً في رغبة ملحة ومفرطة في تنظيفها . ومن عادات المواطن الالماني في عطلة نهاية الاسبوع أن يهتم بسيارته اهتمامه بشيء ثمين وعزيز على نفسه . ذلك أن السيارة تخلق بالفعل لدى صاحبها أحاسيس لا يعيشها خلال حياته اليومية وهي تظهر خاصة في حب السرعة المرتبط بالشعور بالسلطة وبالقوة ، وفي حب المنافسة والرغبة في التفوّق على السائقين الآخرين ، وفي تلك النشوة التي تجعل صاحب السيارة يحس أنه يتحكم في شيء ما ، ويستعمله كما يشتهي ويريد . وهناك العديد من أصحاب السيارات يمضون وقتاً طويلاً في الحديث عن مزايا سياراتهم . منذ خمسين سنة كتب سيغفريد كراكاور (Siegfried Kracauer) يقول : «نحن كالأطفال نمرح بهذه السرعة الجديدة . ونحن نشبه في ذلك المغامر الاسباني الذي غزا امريكا غير أنه لم يجد الوقت الكافي للاستمتاع بمغزى اكتسابه لها .» .

الى أين نسير ؟ أكيد أن السيارة ستصبح في المستقبل أكثر قيمة وأكثر ملائمة لمتطلبات البيئة .

هانس ماجنوس انزنسبرجر

تمجيد الأمية

تقديم :

بشهادة الكاتب الالماني جونتر جراس نفسه ، يعتبر هانس ماجنوس انزنسبرجر واحداً من أكبر الكتاب الالمان خلال الفترة الراهنة وقد ولد في جنوب المانيا سنة ١٩٢٩ وبعد الحرب درس الفلسفة والادب والتاريخ في جامعات فرايبورج وهامبورج ، والسربون بباريس عمل في البداية في الراديو ثم أستاذاً جامعياً وانطلاقاً من الستينات تفرّغ تماما للكتابة وهو يعيش الآن في مدينة ميونيخ

هانس ماجنوس انزنسبرجر كاتب متنوع الانتاج مثل جونتر جراس ومثل الايطالي بازوليني وهو يكتب المقالة والشعر والرواية والدراسة والنقد وقد سافر كثيراً وتنقل بين عدة بلدان يمكن أن نذكر منها : الولايات المتحدة الامريكية ، المكسيك ، البرازيل ، كوبا ، السويد ، النرويج ، فنلندا ، الهند ، مصر .
ومن كل هذه الرحلات استوحى دراسات اجتماعية وسياسية وأيضاً أشعاراً وقصصاً وهو في الادب الالماني الحديث شبيه الى حدّ كبير بهاينريش هايني وبيرتولد برخت إذ أنه يعتبر شاعراً تجريبياً وناقداً ساخراً ، ومسرحياً لاذعاً خلال الخمسينات ، شن هجوماً عنيفاً ضد التأثير السلبي للصناعة والتكنولوجيا على الثقافة والفن عموماً ، وأيضاً ضد كبريات الصحف والمجلات الالمانية (دير شبيغل - شتيرن الخ) متهماً إياها بإفساد اللغة الالمانية وأذواق الناس .

وخلال الستينات أصدر المجلة الشهيرة « كورس بوخ» (Kursbuch) التي تعتبر من أكثر المجلات اليسارية تأثيراً على الشبيبة الالمانية في ذلك الوقت بل أن البعض اعتبرها المحرّض الاساسي للطلبة خلال انتفاضة ماي/أيار ١٩٦٨ .

أصدر هانس ماجنوس انزنسبرجر دراسات في الشعر حول راينر ماريا ريلكه (R M Rilke) ، وحول هاينريش هايني (H Heine) ، وأيضاً حول تاريخ التطور البشري وفلسفة هيجل (Hegel) وكانط (Kant) . كما أصدر عدة مجموعات شعرية ، ورواية حول الانارخي الاسباني المعروف «دوراتي» (Durate) بعنوان : «صيف الانارخية القصير» ، وعدة مسرحيات وقد نالت أعماله هذه عدة جوائز المانية وعالمية نذكر من بينها جائزة جمعية النقاد الألمان (١٩٦٢) ، جائزة بوكنر (Buchner) ، وهي أهم جائزة في ألمانيا (١٩٦٣) ، وجائزة الاكاديمية الالمانية (١٩٦٤) ، وفي سنة ١٩٨٢ حصل على جائزة بازوليني الايطالية .

وحرصاً منا على تعريف القارىء العربي بهذا الكاتب الكبير ، تقدم «**فكر وفن**» في عددها هذا نصاً له بعنوان : «تمجيد الأمية» ، وأربع قصائد مأخوذة من دواوين مختلفة صدرت له خلال الستينات

هل يمكن أن نستغني عن الكلمات ؟ هذا هو السؤال . وكلّ من يثيره لا بد أن يتحدث عن الأمية . ليس في الموضوع سوى القليل من الملل . الأمي يختفي كلما اثير الجدل بشأنه . وهو بكل بساطة لا يظهر إطلاقاً ، ولا تهمه أفكارنا وآراؤنا . انه بكل احتصار يصمت عير عابىء بشيء .

واحد على ثلاثة من جملة سكان هذه الأرض يتملص من المشكلة دون فن القراءة ودون فن الكتابة واجمالاً ، هناك ٨٥٠ مليون شخص هم على هذا المنوال . وعددهم سيزداد بالتأكيد مع مرور الزمن . انه رقم هائل غير انه مخادع ذلك انه ليس فقط الأحياء والذين لم يولدوا بعد هم الذين ينتسبون الى الانسانية ، وانما أيضاً الأموات وكل من يأخذهم بعين الاعتبار يصل حتماً الى النتيجة التالية وهي أن الأمية ليست القاعدة ، وانما الاستثناء

نحن الوحيدون ، أي المجموعة الصغيرة من الذين يقرأون ويكتبون ، كما نعتقد أن الذين لا يفعلون ذلك هم مجموعة صغيرة . وهذه الفكرة شاهدة على الجهل الفادح الذي لا أريد بأي حال من الأحوال أن أسكت عنه

بالعكس . اذا ما أنا تفحصته مليا ، فان الأمي يبدو لي كما لو أنه شخص محترم . وأنا أحسده على ذاكرته وعلى قدرته على التركيز وعلى الحيلة ، وأيضاً على موهبته في الاختراع ، وعلى عناده وحدّة سمعه لا تظنوا أني أحلم بالمتوحش الطيب ولست أتحدث عن شبح رومانطيقي بل عن أناس انفسهم بعيدة اذن فكرة أمثلهم وجميل صورهم . أنا أدرك ضيق رؤيتهم ، وأيضاً خبثهم ، وتصلّبهم وسلوكهم الأناني

وسيتساءل القراء لماذا أنا بالتحديد ككاتب ، أقف الى جانب أولئك الذين لا يقرأون وأدافع عنهم . ولكنهم نسوا ان هذا الشيء واضح تمام الوضوح ' ذلك أن الأميين هم الذين ابتكروا الأدب . وأشكاله البسيطة من الاسطورة حتى العذبة (لعبة تقتضي تعيين من يقع عليه الدور في اللعب / المرجم) ، ومن الحكاية حتى الأغنية ، ومن الصلاة حتى الألغاز والأحجية ، كلها أقدم من الكتابة . دون الأدب الشفوي لم يكن ليظهر الشعر ، ودون أميّين لم يكن لتوجد كتب

غير أنهم سيعترضون على كلامي قائلين : ولكن الأنوار ! أنا موافق ! . . . والجانب المحدود لتقليد ما . . . لمن نتحدث عنه "

ان المأساة الاجتماعية لا تستند فقط على الامتيازات المادية لرجال السلطة ، وانما أيضاً على امتيازاتهم اللامادية . هذه الحقيقة اكتشفها المثقفون الكبار خلال القرن الثامن عشر . وقد توصلوا الى أنه اذا ما كان الشعب عاجزاً عن التعبير ، فان ذلك لا يعود فقط الى الضغط السياسي والاستغلال الاقتصادي المسلطين عليه ، وانما الى جهله . ومن هذه المقدمات المنطقية ، استنتجت الأجيال اللاحقة ان القدرة على الكتابة والقراءة هي إحدى أسس الكرامة البشرية .

ولأن نتائجها كانت جدّ ثرية ، فقد عرفت هذه الفكرة مع مرور الزمن تفاسير جديدة غاية في الأهمية . وبسرعة عوّض مفهوم الأنوار بالثقافة . يقول «ايينيار هاينريش فون فيسنبرج» (Ignaz Heinrich von Wessenberg) ، وهو بيداغوجي ألماني خلال العصر النابوليوني : «بالنسبة لثقافة الشعب ، يمكن أن نقول انها انتشرت خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر . ومعرفة ما اخر في سبلها يفرح قلب كل صديق للانسانية ، ويحمّس كل كاهن ثقافة ، وهي كثيرة الافادة بالنسبة لمشرف على شؤون مجموعة بشرية» . غير أن كل معاصريه لم يكونوا متفقين معه . هناك مربّ آخر اسمه يوهان رودولف غوتليب باير (Johann Rudolph Gottlieb Beyer) كتب عن قراءة الكتب قائلاً : «اذا لم تنتج عنها دائما وبصورة جلية ثورة فانها – أي قراءة الكتب – تصنع ساخطين ومتمردين ينظرون بعيون حاقدة وغاضبة الى مؤسسات السلطة التشريعية والسلطة التنفيذية . وهم غالباً ما يكونون غير راضين على دستور البلاد التي ينتسبون اليها» .

يبدو لي هذا مألوفاً . الخوف من التنوير تمكن من الاستمرار في الحياة . وهو لا نعيش فقط في ظل ديكتاتوريات القرن العشرين ، وانما أيضاً في ظل ديمقراطية الدولة الالمانية الغربية . وعلى أي حال ، فقد وجد دائماً عندنا أحد البلهاء في الميدان التشريعي أو التنفيذي لكي يشتهي إلغاء الدستور بهدف حمايته من التأثيرات السيئة لبعض الكتابات ! غير أن النقد المحافظ للثقافة نفسها ، لم يتعلم سوى القليل من الافكار الجديدة خلال القرنين الأخيرين وهو لا يريد إطلاقاً أن يكف على رفع إصبع الابهام كإشارة تحذير . وقد تساءل «يوهان جورج هاينزمان» (Johann Georg Heinzmann) ، معاصر غوته قائلا . «لماذا نكتب ونطبع كتباً للفئة البشرية الاكثر تعفّناً

وفســـاداً ، والتي ترغــب دائما أن تُسَلّى وأن تُداهن وأن تُغالَط ؟».

«إن نتائج قراءة كهذه دون ذوق ودون فكرة ، هي التبذير العبثي واللامجدي ، والكسل المتعذر مقاومته ، والرغبة اللامحدودة في الترف ، وقمع كل صوت من أصوات الوعي ، والملل من الحياة والموت المبكر .» وهذا ما يطلقه مثل نواح «يوهان آدم بارك» (Johann Adam Bergk) .

أنا أستعرض هذه الكتابات المنسية منذ وقت بعيد ذلك أن الأفكار التي تعرضها لا تزال تلازم عصرنا . وكل من يستمع الى خطبنا يوم الأحد ، والى مناقشاتنا العامة حول السياسة الثقافية يستنتج بالضرورة أنها قليلة هي الأفكار التي وردت الى أذهاننا خلال القرنين الماضيين .

أكيد أننا حققنا تقدماً كبيراً بخصوص مشاريع رفع الأمية . وفي هذا المجال ، وحسب ما يبدو ، فان أصدقاء الانسانية ، وكهنة الثقافة ، والمشرفين على شؤون المجموعات البشرية حققوا نجاحات حاسمة . من الذي لا يرغب في أن يعارض «جوزيف مايار» (Joseph Meyer) ، وهو أحد الناشرين خلال القرن التاسع عشر ، والذي قال : «الثقافة تحرر الانسان !» . وقد رفعت الاشتراكية - الديمقراطية هذا الشعار الى مستوى المطلب السياسي . المعرفة هي السلطة ! الثقافة للجميع ! وحتى اليوم هي تقاوم بشدة احتكار الثقافة ، وتطالب بمساواة الحظوظ . ومنذ «بيبيــل» (Bebel) و «بسمارك» (Bismarck) تتوالى برقيات الانتصار . إن نسبة الأمية كانت قد نزلت في ألمانيا سنة ١٨٨٠ الى واحد بالمائة . وفي أكثر من بلد أوروبي ، ظلت نسبة الأمية مرتفعة وقتاً طويلاً حتى بقية بلدان العالم حققت تقدماً كبيراً منذ أن قررت منظمة اليونسكو سنة ١٩٥١ وضع مقاومة الأمية هدفاً أساسياً بالنسبة لها . وباختصار : لقد تغلب النور على الظلمات . ان استشارنا بخصوص هذا الانتصار يظل محدوداً ! ان الشعوب لم تتعلم القراءة والكتابة لأنها كانت ترغب في ذلك ، وانما لأنها أجبرت على ذلك . وتحرّرها كان في نفس الوقت وضعها تحت السيطرة من حديد . ومنذ أن رُفع شعار محو الأمية وُضع العِلم تحت مراقبة الدولة وأجهزتها : المدرسة ، الجيش والعدالة . ولعلّ أبناء «رافنسبورج» (Ravensburg) كانوا يدركون شيئاً في ذلك عندما كانوا يصطفون سنة ١٨١١ بمناسبة حفل توزيع الجوائز لينشدوا :

الحماس والطاعة هما صفتا
كل مواطن صالح
وهذا ما تغرسه المدارس في قلوب الشباب

وحدها المدرسة تنير عقولنا
وتعلّمنا الفضيلة
وعلينا إذن أن نعترف لها بالجميل .
الحمد للملك ! الحمد للدولة التي بها مدارس جيدة !

إن الهدف الذي يُسعى اليه من وراء محو الأمية لا علاقة له بالتنوير إطلاقاً . وأصدقاء الانسانية وكهنة الثقافة الذين عملوا من أجل الوصول الى هذا الهدف ، لم يكونوا سوى أدوات للصناعة الرأسمالية التي كانت تحثّ الدولة على أن تزوّدها باليد العاملة المختصة . ولم يكن الأمر يتعلق مطلقاً لا «بالخير» ، ولا «بالحقيقة» ولا «بالجمال» ، وهي الصفات التي كان يتحدث عنها ناشرو «البيدرماير» (Biedermeier) والتي لا يزال يرددها اليوم اتباعهم . ولم يكن الأمر يتعلق بفتح الطريق أمام «الثقافة المكتوبة» ، ولا بتحرير الناس من التسلط الذي كان يضغط على حياتهم . الأمر الذي كان مقصوداً ، كان أخر تماماً . كان الهدف هو ترويض الأميين «هذه الطبقة الأشد انحطاطاً» واقتلاع خيالها وتميّزها لكي تُستغل مستقلاً ، لا فقط قوّتها الجسدية ، ومهارتها اليدوية ، وانما أيضاً عقولها .

لكي يتم القضاء على الانسان الذي يعيش دون كتابة ، كان لا بدّ أولاً من تحديده ، ومن تتبع أثره ثم ازالة قناعه . إن مفهوم الأمية ليس قديماً . واكتشافه يعود الى تاريخ يمكن تحديده نسبياً . وقد ظهرت كلمة «أمية» لأول مرة في كتاب انكليزي سنة ١٨٧٦ . وبعد ذلك انتشرت في أوروبا بأسرها . وفي نفس الفترة اخترع كل من «إديسون» (Edison) الكهرباء والفونوغراف ، و«سيمنس» (Siemens) القاطرة الكهربائية و«ليندى» (Linde) الآلة المنتجة للبرد ، و«بيل» (Bell) التلفون ، و«أوتو» (Otto) محرك البنزين . ومن جانب آخر ، يتزامن انتشار الثقافة الشعبية في أوروبا مع التطور الأقصى للاستعمار . ولم يكن ذلك من قبيل الصدفة . في قواميس تلك الفترة ، نجد أن عدد الأميين «مقارنة بسكان بلد من البلدان»

هو مقياس للحالة الثقافية العامة للشعب» . «وهذه الحالة هي الاضعف في البلدان السلافية وفي أوساط السود في الولايات المتحدة الامريكية . وهي متطورة جداً في البلدان الجرمانية ، وعند البيض في الولايات المتحدة الامريكية ، وأيضاً عند الشعب الهلندي» . ولا يجب أن ننسى تلك الاشارة التي تقول بأن هذه الحالة «مرتفعة في أوساط الرجال أكثر منها في أوساط النساء» (قاموس الحديث الكبير - مايار ١٩٠٥ - بروكهاوس (Brockhaus) ١٨٩٤)

المستهلكون الأكفاء

هنا ، لا يتعلق الأمر بالاحصاءات ، وإنما بالفصل وبالوسم وراء وجه الأمي ، يلوح وجه ما هو أقل درجة من الانسان . ثمة مجموعة صغيرة راديكالية احتكرت لصالحها الحضارة وهي تضطهد كل الذين لا يرفضون حسب طريقتها . وهذه المجموعة يمكن تحديدها بوضوح : الرجال يهيمنون على النساء ، والبيض على الملونين ، والأغنياء على الفقراء ، والأحياء على الأموات . ومما لا شك فيه «المشرفون على المجموعات» الفيلهيلمينيون يجب ان يكونوا واضحاً بالنسبة لدرتهم ، وبالنسبة لأبنائهم على التنوير أن يتحوّل الى اضطهاد ، والثقافة الى بربرية [ ] .

إن هذا الوجه الذي يهيمن منذ زمن بعيد على الركح الاجتماعي هو الأمي الثانوي وهو يعيش حياة سعيدة ، ذلك أن فقدان الذاكرة الذي يعاني منه لا يؤلمه . وغياب أي شكل من أشكال الارادة عنده ، يريحه كما أنه يستعذب عدم قدرته على التركيز على أي شيء من الأشياء ، ويعتقد أن عدم فهمه لما يحدث من حوله هو ميزة رائعة وهو متحرّك . وقادر على أن يتلاءم مع أي وضع من الأوضاع . وهو يمتلك قدرة خارقة على أن يفرض نفسه وعلى أن ينجح ،ويكسب المعركة دائماً . ليس علينا إذن أن نخاف عليه .

إن عدم شعور الأمي الثانوي بأنه أمّي ثانوي يساهم في هذه السعادة التي ينعم بها . وهو يعتقد أنه ملمّ بكل ما يحدث ، ويعرف كيف يحلّ ألغاز جداول العمل ، والشيكات ، وهو يتحرك داخل محيط يحميه جيداً من كل شعور بالذنب . ومن المستحيل أن يفشل بسبب حاشيته ، ذلك أنه هو الذي أنتجها وكوّنها حتى يضمن خلوده ضماناً تاماً . إن الأميّ الثانوي هو ثمرة مرحلة جديدة من مراحل التطور الصناعي . واقتصاد لم تعد مشكلته الأساسية الانتاج ، وإنما بيعه ، لم يعد بحاجة الى جيش احتياطي منظم . انه بحاجة الى مستهلكين أكفاء [. . .] ولقد وجدت تكنولوجيتنا الحل المناسب : ان وسيلة الاعلام المثالية بالنسبة للأمّي الثانوي هي التلفزيون [. . .]

وكان على سياسة الدولة الثقافية أن تتغير هي أيضاً حتى تتلاءم مع الظروف الجديدة . وهناك خطوة قطعت في هذا الاتجاه وهي تتجسّد في التخفيض من ميزانية المكتبات . في حقل التعليم ، يمكننا أيضاً أن نلاحظ تغييرات جديدة . كل الناس يعلمون الآن أن الطفل يمكنه أن يبقى في المدرسة ثمانية أعوام دون أن يتمكن من أن يتعلم لغته الأم ، وحتى في الجامعات ، فإن الطلبة غير قادرين على تملك اللغة تملكاً صحيحاً [ ] .

لا بد من التأكيد على أن المشروع التاريخي للتنوير قد أحقق ، وأن شعار «الثقافة للجميع» ، بدأ مع مرور الأيام يصبح مضحكاً ، وأن ثقافة دون طبقـــات لم تدرك الى حدّ هذا الوقت بل على العكس من ذلك ، يمكن أن نتوقع بروز مجموعات من المثقفين معزولة تماماً ، وجاهلة بما يحدث داخل الرأي العام

بل أني أذهب الى أبعد من ذلك ، وأجازف مؤكداً أن الشعب سينقسم شيئاً فشيئاً الى مجموعات ثقافية متباينة . ومثل هذه المجموعـات لا يمكن تحديدهـا حسب المنظور المـاركسي التقليدي الذي يرى أن الثقافة المهيمنة) هي ثقافة الطبقة المهيمنة . إن الانتماء الاقتصادي الى طبقة ما ، والوعي بدأ ينفصلان عن بعضهما شيئاً فشيئاً .

في مثل هذا السياق ، وبصفة عامة ، فاني أعتقد أن الأميّين الثانويين سوف يحتلون المراكز الأكثر أهمية في مجال السياسة كما في مجال الاقتصاد . علينا أن ننظر حولنا الى من يتحكمون في دول اليوم حتى نتأكد من صحة هذه الفكرة . وعلى العكس من ذلك يمكن أن نعثر دونما جهد في بلادنا ، أو في الولايات المتحدة الامريكية على أفواج كاملة من سائقي التاكسي ، والعمال ، وبائعي الصحف ، والمرشدين الاجتماعيين الذين نفصل وعيهم الراقي بالمشاكل ، وأيضاً نفصل مستواهم الثقافي

ومعرفتهم الواسعة ، كان يمكنهم أن يحصلوا على وضع جيّد ، وأن يحققوا نجاحاً كبيراً لو كانوا في أي مجتمع آخر [. . .] .

في خاتمة هذا المقال ، أقول أن الثقافة في بلادنا هي في وضع جديد تماماً . يمكننا أن نسمي بسهولة الطموح بأنها تصبح إجبارية بالنسبة للجميع والتي كانت تطالب به دائماً دون أن تدركه إن الطبقة المهيمنة ، المكوّنة في أغلبيتها من أميّين ثانويّين ، قد فقدت كل اهتمام بالثقافة . والنتيجة أنها لا تحب ولا تستطيع أن تخدم مصالح الطبقة المهيمنة الثقافة لم تعد تشرع شيئاً . إنها حرة تماماً مثل الهواء . إنه على كل شكل من أشكال الحرية . ومثل هذه الثقافة أصبحت تقتصر على قواها الخاصة . وكلما أدركت ذلك مبكراً ، كان الأمر أحسن وأكثر جدوى

وبالنسبة للأدب ، فاني أعتقد أنه الأقل تأثراً بهذه التغيّرات التي تحدثت عنها إنما ذلك أنه كان دائماً خاصاً بمجموعة معيّنة . ومن المحتمل أن عدد الأشخاص الذين يهتمون به ظل بنفسه نسبياً خلال القرنين الأخيرين . فقط تغيّر تركيبه . ومنذ أمد بعيد ، لم يعد امتيازاً لطبقة معينة . إن انتصار الأمية الثانوية سوف يحدّر الأدب : إنه ينتقل الى وضع لن نقرأ فيه الأدب الاّ اختيارياً . وعندما يكف أن يكون رمز الحالة اجتماعية ، ومعياراً اجتماعياً ، وبرنامجاً تربوياً ، عندئذ يعي أهميته أكثر أولئك الذين لا يقدرون على أن يعيشوا بدونه .

من يريد عليه أن يشتكي ، وأنا ليست لي رغبة في ذلك . حتى الأعشاب التي لا فائدة منها هي أيضاً أقليّة . ومع ذلك فان أي بستاني بلدي يعلم كم هو صعب اقتلاعها . ان الأدب ، سوف يستمر في النمو ما دام يمتلك الغباء ، والحيلة ، والقدرة على التركيز ، وأيضاً الارادة النقية والذاكرة .

هل تذكرون · إنها خاصيات الأمي الحقيقي .
ربما يكون هو صاحب الكلمة الأخيرة . ذلك أنه ليس بحاجة الا لصوت واذن كوسيلة اتصال .

* * *

ثلاث قصــائد

١) دفاعاً عن الذئاب ضد الخرفان

هل على الطائر الكاسر أن يتغذّى من «أذن الفأر» ؟
ما الذي تنتظرون من الضبع ؟
أن ينسلخ من جلده ؟ ومن الذئب ؟
أن يقتلع أنيابه ؟
ما الذي لا يروق لكم ؟
لدى الباباوات ولدى متعاطي الدسائس السياسية
أنتم يا من كنتم أبرياء مريبين على الشاشة الخادعة ؟

من الذي يخيط شرائط الدم
على سطالونات الجنرالات ؟
من الذي من مراب يقطع الديكة المخصية
من الذي فخوراً يعلّق على سترته المتدمّرة
صليباً من الحديد الأبيض

من الذي يقبل التحشيش الرشوة
بملك* الكتّان ؟
كثيرون هم الذين سُرقوا ، وقليلون هم اللصوص
من الذي يصفق لهم ، من
يعلق الشارات ، من
هو شره الى الكذب ؟

أنظروا في المرآة · جبناء
تهابون الحقيقة القاسية
وتستنكفون معرفتها
والى الذئاب تفوّضون التفكير
حلْقة في الأنف هي حليتكم المفضلة
أبداً لن تُخدعوا بكثير من السذاجة
ولا أن تُطمئنوا بسهولة
أبداً لم تُثيروا بما فيه الكفاية .

مقاربة نكم ، الحرفان
تظلل بعضها بعضاً ،
متصامنة طيور الراع .
الاحوّة تسود بين الدئاب
إنها تتنقّل رمزاً رمزا .

الحمد للصوص · أنتم
بتمهيدكم للاغتصاب
تدعون أنفسكم تقعون على فراش
الطاعة القبيح ، ملمقين كل شيء حتى حشرجاتكم
ما تريدونه هو أن تُمزّقوا ؟ لن
تغيّــروا العالـم

(من ديوان · دفاعاً عن الدئاب)

* المارك (العملة الالمانية) تساوي مائة فنك

٢) اقتفاء آثار المستقبل

ما الذي يدفعني غصباً الى ما وراء الجسور ،
مثل برّاق ، مثل كلب معصوب العينين ، خارج نفسي
مقتفياً آثار المستقبل ، ناشئاً المصير ،
ناشئاً رمادنا نفسه ، ناشئاً ذات الذي في أعماق الزمن لم ينبعث بعد الى الحياة
وبعد لم ينحر دونما شفقة ؟

غير أن مصابيح الشارع تصرخ باسمه الآن ، وهو في الهواء البنفسجي
ينتفخ ويتورّم ، وعند الغروب ، يتنفسه
وأنا أرفض قبول ما يقترفه ببطء ببطء ببطء ،
والذي مثل السحاب يتكوّم ويتضخّم بلا انقطاع
لا
لا . فليطرد هذا من المنازل المسوّدة بالدخان ، ومن السماء ،
ولندرك ولنحوّل اتجاه ما هو متعذّر إصلاحه بعد
أنا ، البرّاق ، أروّع الرعد ،
أنا ، معصوب العينين ، كلب هزيل .

(من ديوان : أشعار للذين لا يقرأون الشعر)

٣) بيت منعزل

حين أستيقظ
لا أسمع عبر الصمت الذي يعمّ البيت
وأصوات طيور وحيدة
ومن النافذة لا أرى أحدا
لا طريق يمرّ من هنا
وفي السماء ، ليس هناك أي خيط
ولا خيط تحت الأرض
كل ما يحيا
يستريح تحت الفأس

أحسّ الماء
أقطع قطع حجر
ومضطرب النفس
ادير الزر الأحمر للترانزيستور الصغير

«الأزمة الكوبية . يجعل الثوب أبيض أكثر
من الابيض نفسه . مستعد للردّ على العدوان . . .
الدرجة الثالثة «That's the way I love you»

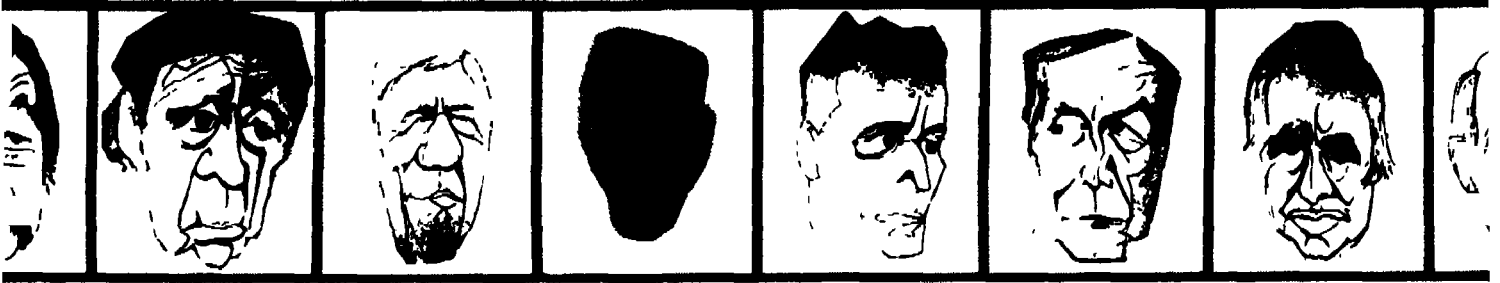
لا أتناول الفأس
ولا أهشّم الباب
صوت الرعب يطمئنني ويهدىء أعصابي .
انه يقول لي · نحن لا نزلنا على قيد الحياة

صمت في البيت
ماذا نفعل لكي ننصب شراكنا
وكي نقطع فأس الصوّان
حين يتلف الصدأ آخر شفرة .

* * *

جارت هايدنرايخ

دحرجة الصخرة الى أعلى :

حول إمكانية عدم جدوى الكتابة

تقديم

بين ٢٢ و٢٧ حزيران/يونيو الماضي، انعقد في مدينة هامبورغ، المؤتمر ٤٩ لـ P E N Club وقد حضره أكثر من ٤٠٠ كاتب جاؤوا من مختلف أنحاء العالم والمناقشة دارت حول الموضوع التالي «التاريخ المعاصر كما نرى من خلال الأدب المعاصر»

قبل أن نستعرض أشغال المؤتمر، أعتقد أنه من الضروري أن أقدم للقارىء العربي، بعض المعلومـــات عن تاريخ الـ P E N Club وعن الأعمال التي أنجزها منذ تأسيسه، والى حد هذا الوقت. بعد الحرب العالمية الاولى، وقعت عدة محاولات لتجميع وتوحيد المثقفين الاوروبيين ومن بين هذه المحاولات، يمكن أن نذكر جمعية «النور» التي أسسها الروائي الفرنسي هنري باربوس والتي ضمت مثقفين وكتاباً يساريين غير أن هذه الجمعية سرعان ما احتجبت بعد أن فشلت في تأدية المهمة التي بعثت من أجلها. وفي نفس تلك الفترة، فكرت روائية انكليزية مغمورة اسمها امي كاترين داوس سكوت في بعث نواد أدبية في مختلف العواصم الاوروبية، تكون مهمتها مساعدة الكتّاب خلال سفرهم. وفي ٥ تشرين أول/أكتوبر ١٩٢١، أقيم عشاء في لندن، أعلن خلاله عن تأسيس الـ P E N Club وعين عالسورثي John Galsworthy رئيساً له. وقد حرص عالسورثي في البداية على أن يكون الـ P E N Club بعيداً عن أي نشاط سياسي أو ايديولوجي ولكن مع مرور الزمن تسربت التناقضات والصراعات السياسية الى الـ P E N Club

وفي سنة ١٩٢٢ نظم المؤتمر العالمي الاول في لندن، وحضرته تسعة نواد تمثل بلدان أوروبية مختلفة وفي ظرف عام فقط ارتفع العدد الى ثمانية عشر.

وقد برزت التناقضات والصراعات السياسية بأكثر وضوح خلال المؤتمر الرابع لـ P E N Club الذي انعقد في مدينة برلين خلال ربيع ١٩٢٦. في يوم افتتاح المؤتمر أصدرت المجلة الالمانية «الادب العالمي» مقالات هاجمت من خلاله المؤتمـــر والـ P.E.N Club، وكل المنضمين اليه. وقد أمضت هذا المقال مجموعة من الكتّاب الشبان هم: برتولد برخت، الفريد دوبلين روبير موزيل، جوزيف روت، ارنست تولر، وكورت تيخولسكي. وأبرز ما جاء في المقال المذكور أن الـ P E N Club لا يمثل الادب العـالمي ولا الاوروبي في شيء، وان «الشيوخ» الذين يشرفون عليه يكرهون ويعارضون كل شيء جديد، وكل ما هو شاب.

آخر مؤتمر ترأسه عالسورثي كان سنة ١٩٣٢ في بودابست. وخلاله تم إصدار الميثاق العام لـ P E N Club وهو يتضمن خمس نقاط.

١) يمثل الـ PEN الادب كفن (وليس كعمل صحفي ، أو كنشاط دعائي ، وهو يسعى) الى نشر الادب كفن في مختلف البلدان .

٢) يحرص الـ PEN على إقامة علاقات ودية بين الكتاب .

٣) يدافع الـ PEN عن المبدأ الذي يقول بأنه على الأعضاء المنتسبين اليه ألا يكتبوا وألا يقوموا بأي نشاط لدعم الحرب .

٤) يحرص الـ PEN أن يسلك سلوكاً انسانياً .

٥) ان كلمات مثل : قومية ، عالمية ، ديمقراطية ، ارستقراطية ، امبريالية ، معادية للامبريالية ، بورجوازية ، ثورية ، أو غيرها من الكلمات التي لها معنى سياسي لا يجب أبداً أن تستعمل ، ذلك أن الـ PEN لا علاقة له بسياسة الدولة أو بسياسة أي حزب من الأحزاب وهو لا يمكن بأي حال من الاحوال أن يدافع عن سياسة دولة ما ، أو حزب ما

في سنة ١٩٢٦ ، عين الكاتب الفرنسي جول رومان رئيساً للـ PEN Club . غير أن انسحابه أثار موجة من الاستنكار في أوساط الكتّاب السارين الراديكاليين الذين اتهموه بالتعاطف مع بعض المنظمات الالمانية المتأثرة بالافكار النازية .

وفي سنة ١٩٤١ ، نظم مؤتمر في لندن ، وأزيح جول رومان من منصبه دون استشارته وعين والس Wells الكاتب الانكليزي المعروف رئيساً جديداً للـ PEN

الموضوع الهام الذي أثير خلال المؤتمر الذي انعقد سنة ١٩٤٦ في ستوكهولم هو كيفية التعامل مع الكتّاب الذين تعاطفوا مع النازية ، ودافعوا عنها . وقد حظي اقتراح النادي الهولندي الذي أكد على أنه من الضروري توزيع قائمة بأسماء هؤلاء الكتّاب على مختلف النوادي بموافقة الجميع

في يناير/كانون الثاني ١٩٧١ ، بعث ضمن الـ PEN صندوق لمساعدة الكتّاب المضطهدين والمسجونين وكان أن قام الكاتب الراحل هاينريش بل بالتبرع بجزء من جائزة نوبل التي حصل عليها خلال ذلك العام بهدف تدعيم هذا الصندوق .

وفي الفترة الراهنة يعتبر الـ PEN المنظمة الوحيدة التي تضم كتّاباً من جميع أنحاء العالم . وقد حرص مسيّروه والمشرفون عليه منذ تأسيسه والى حد هذا الوقت على أن يظل بعيداً عن الصراعات السياسية . وعلى نحت المساعدات التي يمكن أن تقدمها بعض الدول أو بعض الاحزاب . وحتى إذا ما تم بحث بعض القضايا السياسية ، فان ذلك لا يكون الا من زاوية الدفاع عن الحريات ، وعن الكتاب المضطهدين والمسجونين والمطاردين ، وهم بالطبع كثيرون خاصة في العالم الثالث . من أهم الكتّاب الذين حضروا المؤتمر الأخير الذي انعقد بين ٢٢ و٢٧ حزيران/يونيو الماضي ، بمدينة هامبورغ ، يمكن أن نذكر غونتر غراس (المانيا الفيدرالية) ، لنف كانليف (المانيا الفيدرالية) ، ناتالي ساروت (فرنسا) ، الن باتون (جنوب افريقيا) ، سوزان سونتاغ (الولايات المتحدة الاميركية) ، ستيفان هارملان (المانيا الشرقية) كما حضره كتّاب من آسيا ، ومن افريقيا . العربيان الوحيدان اللذان حضرا هما ادوار الخراط من مصر وقد دعي بصفة شخصية ، ود. خالد مبارك الذي يرأس نادي PEN في الخرطوم

بحث المؤتمر ٤٩ للـ PEN Club القضية التالية : «التاريخ المعاصر من خلال الادب المعاصر» ويمكن أن أقول ان الفقرة التالية التي كتبها أوجين يونسكو تلخص كل المناقشات التي دارت خلال أيام المؤتمر يقول يونسكو · «لقد عشت دائماً وأنا في صراع مع التاريخ الحديث . لقد منعني من أن أعيش ، أن أعيش بطريقة ما . ذلك أن العيش مع التاريخ هو أيضاً شكل من أشكال العيش . غير أن الوجود بالنسبة لي «ميتافيزيقي» وليس تاريخياً

كان علي أن أعثر على حياتي في صحراء ، أو كان من الممكن أن أجدها . لكني كنت أصطدم طول حياتي بأشياء لا أجدها : كيف يمكن أن نمحو التاريخ من الوجود ؟ المصريون القدماء عاشوا قروناً وقروناً خارج ما يسمى بالتاريخ [. . .] أن أعيش فوق الناس أو ما وراء الناس والانسانية ، هذه هي الحياة الحقيقية بالنسبة لي . التاريخ يملأ الانسان ، غير أني أحتاج الى شيء آخر «يملأني» . كل الذين تحدثوا عن موضوع «التاريخ المعاصر من خلال الادب المعاصر» أطلقوا صرخة فزع وكلهم اتفقوا على أن «الترف المادي» الذي يعيشه جزء من العالم ليس سوى وَهْم ، وأن «نعمة التكنولوجيا» سوف تؤدي بالانسانية الى كوارث وفواجع رهيبة ، وان القيم الانسانية في طريقها الى التلاشي ، وان الظلم والاضطهاد والفقر وكل

أشكال التسلط والعمف ترداد قسوة وجوراً يوماً بعد يوم ، وان الادب لم يعد ينفع أمام حضارة التلفزيون والصحف الرخيصة وأمام كرة القدم ، وان الكتاب فقد قيمته في أوساط الشبيبة الجديدة . وقد تحدث عدد كبير من الذين تناولوا الكلمة عن كارثة تشرنوبيل ، ودعوا الى ضرورة القيام بعمل سريع بهدف تحسيس الشعوب الى الخطر النووي ، وأيضاً الى الاخطار الناتجة عن موت الغابات ، وعن تعقد المحيط الطبيعي .

وقد أكد الكاتب الالماني الكبير جونتر جراس الذي ألقى خطاب الافتتاح على أنه من الضروري أن يكون الادب ملتزماً بالمعنى الانساني للكلمة ، وعلى الكاتب أن يجابه العقلية السائدة ، وأن يحطّم الواجهات وأن يبحث عن النور في عالم تلفه العتمة ، ويسوده الجور . وأنه على الكاتب أيضاً أن يغمس يديه في الطين ، وفي القاذورات وألا يتأفف من ذلك ، وأن ينبه الانسانية الى الاخطار قبل فوات الاوان . ومن المعلوم أن جونتر جراس أصدر خلال الأشهر الأخيرة رواية جديدة عنوانها الفأرة ، وفيه يصف الكارثة النووية كما أنه صرح أنه سيمضي الى الهند ، وبالتحديد الى كلكتا ، لأنه لم يعد يحتمل «الريف» ، ولأن «الناس في المانيا الفيدرالية» لا يعيرون اهتماماً بالأدب أو بالأدباء !» .

وقالت الكاتبة الاميركية الكبيرة سوزان سونتاغ ان حياة الكاتب هي الصراع والمواجهة . وان جوهر هذا الصراع وهذه المواجهة هي الحرية .

وبالرغم من أن ميثاق المؤتمر يؤكد على أنه من الضروري تجنب الصراعات السياسية والايديولوجية ، فان النقاش كان حاداً بين ستيفان هرملان (المانيا الديمقراطية) ، وبين كتّاب المانيا الفيدرالية حتى أن المؤتمر تحول خلال يومين تقريباً الى جدل بين جناحي المانيا . وقد اتهم كتّاب المانيا الفيدرالية ستيفان هرملان بأنه «يشرع سياسة بلاده» وبأنه «لا يجرأ على نقد سياسة الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي بصفة عامة» ، وان «السكوت عن الجرائم التي حدثت في المانيا الشرقية وفي غيرها من البلدان الاشتراكية يعتبر خيانة للأدب» . وقد حسمت سوزان سونتاغ هذا الصراع قائلة انه لا يجوز تحويل المؤتمر الى «محكمة» ، وان هرملان لم يأت لكي يحاكم نظام بلاده ، وانما ليحضر مؤتمراً أدبياً ، كما أنه ليس مسؤولاً عما يقع في الاتحاد السوفياتي أو في المعسكر الاشتراكي وهكذا هدأت العاصفة !

الكاتب الكبير الون باتون ، حضر المؤتمر ، رغم تقدمه في السن (أكثر من ٨٠ سنة) وقد ألقى كلمة قصيرة ندد فيها بممارسات النظام العنصري في جنوب افريقيا . وقد صفق له الحاضرون طويلاً عند انتهائه من القاء كلمته البليغة .

بصفة عامة يمكن أن أقول إنّ المؤتمر كان عادياً جداً ، بل أن سوزان سونتاغ قالت في إحدى الجلسات الخاصة معها بأن المؤتمر «عبر عن الازمة الثقافية والفكرية والروحية التي تعيشها الانسانية في الفترة الراهنة» . وقالت أيضاً «اننا نشعر ان كل شيء يتلاشى ، ويفقد قيمته . ان الفراغ يزداد يوماً بعد يوم ونحن نشعر اننا عاجزون عن القيام بشيء !» أغلب الجلسات كانت مملة ، وثقيلة ، وأغلب الخطب كانت فضفاضة وسطحية ، وربما هذا ما يمكن أن يبرر هروب جونتر جراس الى كلكتا . وبهذه المناسبة نقدم «فكر وفن» نصاً للكاتب الالماني جارت هايدنرايخ حول مسؤولية الكاتب في المجتمع . وهذا الكاتب هو أحد الكتاب الجدد ، وهو يعمل في راديو ميونيخ ، وقد أصدر عدة «روايات» .

عندما سُئل هاينريش بلُ H. Boll ذات مرة «لمن تكتب في حقيقة الامر ؟» اجاب قائلا «اكتب لكل اولئك الذين يستطيعون القراءة» هذه الجملة التي تبدو بديهية ولا تقدم الاجابة الصحيحة على السؤال الذي يجد الكتاب انفسهم معرضين له دائما حتى منذ ان طغت الرغبة الاجتماعية على الادب

وخلف السؤال التقليدي حول لمن يكتب الكاتب يستتر السؤال الملح الاكبر لماذا لا يزال هناك من يكتب في عالم يتحكم فيه وسائل الاعلام بطريقة لعينة . في عالم يتطابق فيه بين الواقع واللاواقع الى درجة ان كل محاولة لوصف حقيقة ما تبدو مستحيلا فهل لا يزال هناك وأي مهمة يبقى للادب اذا ما اراد ان يصبح **واقعيا**

لقد سبق لـ «بل» ان قال في محاضرة القاها في مدينة فرانكفورت عام ١٩٦٤ ان «على عاتق الادب المعاصر مسؤولية ليس قادرا على الوفاء بها» وهو بهذه الجملة الجريئة يكون قد رد الى حدّ ما على التوقعات التي تنتظر من الادب أن يكون منقذا من الناحية السياسية هذا من ناحية ومن ناحية اخرى رفض «بل» ان يكون الادب **مرشدا وموجها** في واقع يتميز بالفوضى والتعقيد

غرس الشك في العالم

علينا ألاّ نخلط بين وظيفة الفن ووظيفة الدين ان الخلاص

الانسان من الشك الذي يصل أحياناً الى درجة اليأس قد يكون مهمة تستطيع الاديان تولّيها أما الفن ، وخاصة الفن المعاصر ، فهو يغرس الشك في العالم ، ويعمل على تنميته . وهو لا يقوم اطلاقا بمهمة **الخلاص** الفنان وحده يتمتع بهذا «الخلاص» في اللحظات التي ينهي فيها عملا من أعماله

ان ما يسمّى بالادب **الايجابي** لا يمكن ان ينمو الاّ في ظل الديكتاتوريات والانظمة الشمولية ، ذلك انه في اطارها ، وبواسطة اجبارها تقع جديد المواضيع الخاصة بالادب والفنانين او الكتاب الذين يعيشون في اوضاع كهذه يسلبون حريتهم ، ويصبحون عاجزين عن الخلق تماماً . وحتى اذا ما حاولوا ذلك ، فان اصواتهم «تخمد» بقوة وبلا شفقة اما الذين يخضعون للاوامر «الصارمة» و«النازلة من فوق» ، فانهم يتحولون الى «دمى دعائية» ، والى «جنود» يقتصر مهمتهم على انتاج «ادب» او «فن» يتوافق مع «الخط العام» للدولة او الحزب !

اما في اوضاع بها حرية – حتى ولو كانت هذه الحرية نسبية – فان الكتاب يوجهون افكارهم بلا استثناء تقريبا الى اولئك البشر الذين سلبوا ، ظلما ، سعادتهم وحقهم في الحياة

في الخطاب الذي القاه بمناسبة تسلّمه جائزة نوبل ، طرح البير كامي (Camus) (١) الفكرة القائلة بأن الكاتب لا يستطيع اليوم ان يضع نفسه في خدمة أولئك الذين يصنعون التاريخ ، وانما في خدمة اولئك الذين يعانون من صنعه اما في الحالة الاخرى ، فانه يجد نفسه واقفا وحيدا ، مسلوبا فنه»

والذي نجده هنا صحيح . وفي اعتقادي انه لا توجد حجة مضادة مقنعة . طالما اننا مقتنعون على أن الادب يعبر عن الانسانية – بأنه لن يتنازل بعد عن تطلعه الى الايجابية الا انه سوف يحوله الى حتمية السعادة المرغوب فيها لقصة قد تكون حالمة بعد قبل ذلك بين الاغوار السحيقة للدنيا والنفس ودلك هو الحل الوسط الذي نعرفه كتشوّف الى «نهاية سعيدة» . انه تشوّف أقل بداهة وبساطة مما يبدو لأول وهلة . ان المهمة الدقيقة والحساسة التي تقع ، تبعي على الادب ، إن لم يكن يستطيع تغيير الواقع ، أن يقتصر على الاقل ، وأن يمنحه معنى ، وأن يحقق رغبة القارىء في السعادة بواسطة

تحدير الشكوك حتى وإن اصطرّه دلك الى سلوك طريق الخداع . أما ادا ما رفص الأدب تحقيق هده البقية الباقية أيصاً ، فمن المحتم عليه أن يتوقع ، في اطار طروف وتطلعات احتماعية معينة – أن يُتّهَم بأنه انهرامي . وفي هده الحالة يطرح السؤال التالي : أين تبقى الايجابية ؟» . وهو الشكل المهدب لهدا الاتهام .

ان الارتباط القوي بين الكاتب وبين البؤساء – الدي كثيراً ما يضيّق مفهومه اليوم بتسميته «التصامن» يحتّم عليه أن يلترم بالمساعدة ، بمعنى أنه ادا ما وصف واقعاً معيناً ، فان عليه في الوقت نفسه أيصاً أن يغيّره طبقاً لهدا الوصف . كما أن صدق وصفه سيقاس بمدى صلاحيته لتشكيل الواقع وتغييره

غير أن هدا الارتباط القوي بالبؤساء ، يصنعه الكاتب من خلال ما يكتب وهو هناك وحيد . غير أن وحدته هده لست عزلة ، وانما هي الوسيلة الوحيدة لانجاز وبلورة أفكاره حول الواقع الدي نعيش فيه . وهناك كتاب يركزون آمالهم على أهداف بعيدة التحقيق وهدا ما يؤدي بهم أحياناً الى الوقوع في شراك الوهم معتقدين أن كتاباتهم ستصنع التاريخ

إني ما زلت أدكر جيداً أني كتبت أولى أشعاري متوقعاً أنها ستؤدي الى تغيير البيئة من حولي بنفس الصوره التي غيّرتني بها ربما يتحتم على كل شخص أن يكون مدفوعاً بهدا الاحساس عندما يشرع في الكتابة فالدي يعيش دون الأمل في أن اللغة هي المحرّك الأساسي والحقيقي للتاريخ ، والدي لا يحمل في نفسه ، حتى وإن كان لا يدرك داك ، حرباً لا حدّ له لا يمكن أن يكتب .

وأنا أتدكّر أيصاً جيداً الاستياء الكبير الدي احتاحني لدى قراءتي لجملة كامي . «علينا أن نتصوّر «سيزيف» كإنسان سعيد» . لقد عشت وعملت سنوات عديدة وأنا في تناقص مع هده الجملة . وادا ما كان الوهم بأن الأدب بإمكانه تغيير الواقع يزداد اضمحلالاً يوماً بعد يوم بتزايد معرفة الأدب وتاريخه ، فان الشوق الى التوهم المفقود ، يحتاج الى وقت أطول كي يتبدد وخاصة لدى القراء .

ان التنازل عن السلطة هو من أهمّ العناصر المميّزة للأدب : إنه العنصر الدي يجعل الكاتب قادراً على التوحّد رمزياً مع الدين يعانون من السلطة . فالدي يريد السلطة لنفسه ، سيبتعد إن عاجلاً أم آجلاً عن اللغة التي سوف يستخدمها مستقبلاً فقط كمجرّد أداة للتدليس والديماغوجية . وعندئذ تصبح اللغة نهايـة . وفي تقديري أن الكتّاب لا يستطيعون تقبّل مثل هده الحقيقة الاّ بعد أن تصبح الكتابة محور حياتِهم .فالتنازل عن السلطة دافع كما هو في نفس الوقت برهان على أنه بالامكان التنازل عن التعبير الأدبي . وفي الوقت داته ، ينطرح أمام الكاتب من جديد ، وبصوره أكثر حدة ، السؤال حول مدى الآمال التي ما زال ممكناً تعليقها على كتاباته . ولست أتحدث هنا عن الأمل في تحقيق نجاح أدبي ، بل عن الأمل في إمكانيه تغيير تلك الأوضاع التي يشكو منها ويهاجمها من خلال ما يكتب .

ثمة كتّاب قد يصبحون «خطرين» على نظام الحكم حتى أنه يقوم بقتلهم ، أو حبسهم ، أو في أحسن الظروف بوضعهم تحت الرقابة أو نفيهم غير أن حدوث مثل هدا الأمر ، لا يدلّ بأي حال من الأحوال على التأثير الخاص للأدب على الواقع السياسي . كل ما يمكن استخلاصه من دلك هو أن أنظمة معيّنة لا تتحمل بعض الأشكال العقلانية والخيالية . وهدا لا يعبّر عن شيء سوى عن حماقة واستبداد أصحاب السلطة كما أن الافتراض بأن الرقابة وسيله سياسية ناجعة لمقاومة «الأعمال الأدبية دات النزعة التخريبية واللااخلاقية» ينبثق من سوء فهم أساسي بالنسبه لتأثير الأدب .

إن مسألة ما ادا كان الأدب قادراً على تغيير الواقع أم غير قادر ، لست مسألة حرية كاملة أو منقوصة ، أو لامبالاة أو اضطهاد من جانب الدولة . إنه أمر متعلق بالأدب نفسه : فالكتابة ملتزمة حقاً باستخدام المصطلحات استخداماً صحيحاً ، إلا أنها لا تركز هدفها على العمل المنشر بالنجاح . ان هدا لا يتحقق في أغلب الأحيان الا بواسطه التدليس أو بواسطة استخدام المصطلحات استخداماً خاطئاً . ان الكاتب الدي يظل بالضرورة يتحرك في مجال التجريد حتى عند استخدامه لنص سياسي هادف و «واقعي» ، يضع دائماً رموزاً للتعبير المنشود فقط ، حتى حين يصوغ في وضوح يائس (نتيجة إدراكه لعجزه) نداءات مثل «السلام للأكواخ والحـرب للقصور» الكتابة ككل فن من الفنون – هي الشيء الذي لا

جدوى من ورائه ، والذي يمارسه الانسان مع إدراكه التام بعدم جدواه . وهذا بالذات ما يجعله يكتسب أهميته (سياسية أيضاً) .

إن أعمال برتولد برحت (B Brecht) التي هي في معظمها ملتزمة سياسياً بالمفهوم الصارم ، لا تقتصر فقط على التحريض ، وعلى حث الناس على «إدراك الهدف المنشود» ، وإنما تحتوي أيضاً على أسئلة عميقة خصوص اللغة ، وعلى حيرة كبيرة بالنسبة لأهداف الكتابة بل أننا اذا نظرنا الى تأثير برحت على الواقع السياسي ، فسوف يبدو لنا الأمل الاشتراكي الذي كان محور إنتاجه مجرّد وهم

إن التناقض بين أمل برحت وبين الاشتراكية الواقعية جعلنا نستحضر «سيزيف» ومحاولته فعل ما لا جدوى من ورائه . ذلك أن «سيزيف» يقوم بدحرجة الصخرة الى أعلى رغم أنه يعلم مسبقاً أنه لن يتمكن من أن يبقيها مستقرة فوق قمة الجبل وليس اليأس هو النتيجة عندما تعود الصخرة الى أسفل ، بل كما يقول كامي «سعادة الجهد» وأثناء الهبوط الى الأسفل ، حيث تنتظره الصخرة ، يكتسب المرء إدراكاً إضافياً يتمثل في أن قيامه عن قصد بذلك العمل الذي لا جدوى منه ولا أمل فيه ليس دليلاً على أنه إنسان فاشل ، بل أنه إنسان يستحيل مهاجمته ، إنسان أقوى من المصائب والكوارث ، قد يمكن قتله غير أنه لا يمكن تثبيط عزيمته

فلنترجم ذلك الى صيغة أخرى . الأدب – وخاصة اذا ما أدرك أنه عديم الجدوى – متفوّق على الواقع السياسي ، تاريخياً لأنه أكثر خلوداً من السلطة الرمية المقصورة على حقبة تاريخية ، ومهجياً لأنه ليس مركزا في هدفه على المؤمّل في تحقيقه ، ومعنوياً لأنه إعلان التنازل عن استخدام القوة ، ولأنه كان دائماً يخاطر من جديد بعمل ما لا جدوى من ورائه فانه لهذا السبب بالذات يرمز الى الأمل وسط واقع يشوّه آمالنا الانسانية .

واستنتاجي في خاتمة هذا المقال ، هو أن الكاتب ، وخاصة ذلك الذي يتدخل في أمور السياسة ، يمنح معنى للميئوس من جدواه كما أنه هي المعنى وفعله برهان ضد اليأس والقنوط . وأنا أسلم بكل سرور بأن شعار : «لا بدّ من صنع ما هو ميئوس من جدواه» كرد على السؤال «لماذا نكتب في الحقيقة ؟» ليس ردّاً معقولاً ، وإن كنت أودّ أن أضيف : إنه منطقي بنفس درجة لامعقوليته .

إننا نكتب ونقرأ في عالم تعمه الفوضى إن ما يقدم لنا على أساس أنه «معقول» هو في الحقيقة من قبيل الوهم والخيال ، وما يطرح أمامنا على أنه «لا معقول» هو في الحقيقة عين العقل وفي رأيي ، ليس هناك غير استنتاجين وحيدين لهذا الوضع : أما الأول فهو العدمية «النيهيلزم» التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، وأما الآخر فيسمى «سيزيف» الذي «يجب أن نتصوره كإنسان سعيد .» .

هشام شرابي :

غربية النقاد الجدد

من أروع ما قرأت في الأدب العربي المعاصر ، في مجال ما سمّي بأدب السيرة الذاتية «**سبعون**» لميخائيل نعيمة ، و«**الأيام**» لطه حسين و«**الجمر والرماد**» لهشام شرابي

ان هذه الكتب تتساوى من حيث أنها لم تقتصر على استعراض المغامرات الشخصية ، وعلى وصف للأحداث التي عرفها الكاتب خلال مختلف أطوار حياته ، وإنما هي وثائق رائعة عن العصر ، وعن البيئة ، وعن المجتمع ، وشهادات عميقة عن العرب خلال القرن العشرين وعن المغامرة المعرفية للمثقف العربي ولا أبالغ حين أقول اني تعلمت من كتاب هشام شرابي «**المثقفون العرب والغرب**» ما لم أتعلمه من عشرات الكتب التي ألفت في هذا المجال ذلك أن هشام شرابي في كتابه هذا اختار الدقة والاختصار بحيث ان القارىء يجد نفسه أمام أفكار عميقة ، وليس أمام ركام من الكلام الثقيل والسطحي وكلما قرأت لهشام شرابي شيئاً أو استمعت اليه ، وجدته مثقفاً ومفكراً يختلف اختلافاً كبيراً عن الأغلبية من المثقفين العرب انه هادىء ورصين ، وعميق وهو لا يتكلم الا عندما يشعر أن للكلام معنى ولا يكتب الا عندما يحس أنه يفيد الناس

ورغم الفترة الطويلة التي قضاها هشام شرابي في الولايات المتحدة الامريكية كطالب في البداية ، ثم كأستاذ تاريخ في جامعة جورج واشنطن ، فانه لم ينقطع أبدا عن جذوره ، شأن العديد من الذين أفقدتهم الغربة هويتهم وقد ظل هشام شرابي الفلسطيني الحسية ، مشدوداً طول الوقت الى الواقع العربي ، منصتا الى نبضات قلبه ، متابعاً تحولاته وتقلباته ، مستقصياً مشاكله وقضاياه

وشأنه شأن البعض من المثقفين الفلسطينيين ، عرف هشام شرابي حياة مضطربة ومليئة بالتجارب العميقة والقاسية ومنذ البداية كان مثقفاً راديكالياً وقد انتسب الى الحزب القومي السوري وهو لا يزال طالباً في قسم الفلسفة في الجامعة الامريكية ببيروت وكان من ابرز المثقفين المنتسبين الى هذا الحزب ، ومن أكثرهم اندفاعاً وحماساً ولما أعدم انطوان سعاده زعيم الحزب المذكور ، اضطر هشام شرابي الى السفر الى الولايات المتحدة الامريكية . ومنذ ذلك الوقت وهو يقيم هناك ويسعد مجلة «فكر وفن» في عددها هذا أن تقدم لقرائها حواراً أجرته مع هشام شرابي ، ثم نصاً من كتابه الجديد «**البنية البطركية : بحث في المجتمع العربي المعاصر .**» .

«فكر وفن»
كيف يمكننا أن نحدد تأثير الثقافة الغربية على الثقافة العربية خلال مختلف مراحل هذا القرن ؟

هشام شرابي
يمكن تحديد تأثير الثقافة الغربية على الثقافة العربية في السنين المئة الاخيرة من خلال وجهات نظر تحليلية مختلفة وعلى مستويات مختلفة ، الا انها جميعها تقع ضمن اطار حديدي هو اطار التبعية الثقافية ، اي اطار هيمنة الثقافة الغربية ، الذي يحدّد كل علاقات هذه الثقافة بالعرب منذ بداية ما نسميه عصر النهضة .

«فكر وفن»
هل أن هذا التأثير كان سلبياً أم ايجابياً ؟ بمعنى آخر هل أدى هذا التأثير الى صراع وتصادم أم الى تفاهم وانسجام بين العرب والعالم العربي ؟

هشام شرابي
بالتأكيد ، كان هذا التأثير سلبياً ، فقد خلق ثقافة ممسوخة ، لا اصالة فيها ولا حداثة حقيقية ، هي الثقافة البطركية أو النيوبطركية ، كما اعبّر عنها في كتابي «البنية البطركية»

«فكر وفن»
كيف يتمثل الغرب بالنسبة للعالم العربي ، وبالنسبة لك أنت شخصياً

هشام شرابي
إن الغرب بالنسبة للعالم العربي هو كالاله الصنمي بالنسبة لعباد الأصنام . غير أن العرب لا يعترفون بذلك على مستوى الشعور أو على مستوى العقل الواعي . انهم يعبدون الغرب بكل جوارحهم على مستويين ، مستوى السلوك الاستهلاكي ، ومستوى الخيال الاجتماعي «l'imaginaire sociale» (كما يستعمل هذا التعبير محمد أركون) حيث ينظرون اليه كنموذج يرتفعون إاليه . فقط على الصعيد السياسي الواعي ، يرى العرب الغرب على حقيقته . على أنه مصدر ويلاتهم ومركز الخطر الداهم الذي يهدد وجودهم ومستقبلهم . وخاصة على شكل الاستعمار الصهيوني وحليفته الامبريالية الأمريكية .

«فكر وفن»

عرف المثقف العربي خلال القرن الحالي عدة أشكال من المنافي . والآن لا يزال يعيش هذا المنفى داخل وطنه وخارجه (فرنسا - انكلترا - الولايات المتحدة الامريكية) . كيف يتمثل هذا المنفى بالنسبة لك ، وكيف تعيشه ؟

هشام شرابي

أفهم «بالمنفى» معنيين محددين ، أحدهما جغرافي ويتناول مكان الاقامة ، والآخر فكري يتناول الحرية الفكرية والشخصية . اذا أخذنا هذا التعبير بمعنييه الاثنين لوجدنا أن المثقفين العرب بأغلبيتهم يعيشون حياة المنفى إن جغرافياً أو فكرياً . لقد اخترت أنا منذ البدء المنفى الجغرافي ، بالرغم من ألم الغربة الذي ليس قبله ألم ، لأنه يؤمّن لي على الأقل الحرية الفكرية . لهذا أستطيع القول أني تغلبت على نوع من النفي . وإن نشمر باغفط . وهناك مسؤولية كبيرة على عاتق كل المثقفين أمثالي الذين فازوا بحريتهم ، مسؤولية الدفاع عن الحريات الديمقراطية والعمل بكل الوسائل على تغيير الوضع الذي هو فيه

«فكر وفن»

هل هناك ثقافة عربية واحدة أم ثقافات عربية ؟ ما هي خصائص هذه الثقافة أو هذه الثقافات خلال

أ) المرحلة الاستعمارية

ب) مرحلة الاستقلال الوطني

ج) مرحلة الثروة البترولية

هشام شرابي

يمكن تحديد الثقافة من ناحيتين ، من حيث هي تراث تاريخي ، تعني تجارب وانجازات ونصوص ، ومن حيث هي وجود اجتماعي حي ، تعني ممارسات فكرية واجتماعية حتى الواقع وتتفاعل معه . وبهذا يمكن التكلم كذلك في نوعين من الثقـــافة . الثقافة التقليدية (القائمة على الاستمرار والتقليد) وفي الثقافة المحدثة (القائمة على الخلق والتجديد) . واذا أخذنا هذا التحديد نموذجاً نطل من خلاله خصائص ثقافتنا المعاصرة لوجدنا أن العامل المركزي في تكوين هذه الثقافة في المئة أو المئة والخمسين سنة الاخيرة (أي في عصر النهضة) هو الاستعمار الاوروبي (الغربي) ، وخاصة استعماره الثقافي وانما حتى بعد تخلصنا من الاستعمار السياسي المباشر ما زلنا نرزح تحت أعباء الاستعمار الثقافي هذا بأشكال مختلفة وأكثر فعالية بعد الاستقلال الوطني بحيث أصبحت ثقافتنا في مرحلة الاستقلال ، وبشكل أقوى ، في مرحلة الثروة البترولية ، ثقافة ذائبة لا قاعدة لها ، تحدها من ناحية قيم وأهداف المجتمع الاستهلاكي وتحدها من ناحية أخرى ثقافة الردة الدينية

«فكر وفن»

يواجه العالم العربي الآن معضلات عدة من بينها .

١) ظهور الحركات السلفية

٢) المسألة الفلسطينية

٣) الحرب الاهلية اللبنانية

٤) التفرق العربي

ما هي رؤيتك لحمل هذه المعضلات ؟

هشام شرابي

ان المعضلات التي يجابهها العالم العربي على صعيد عام ، من اجتماعية واقتصادية وعسكرية وثقافية ، انما مصدرها واحد . الحالة المرضية التي أشرت اليها الممثلة فيما سميته «البنية البطركية» وثقافتها التي تحكم سلوك المجتمع وممارسته ، وتخضع كل مؤسساته وعلاقاته الى قيم واهداف ثقافة متصارعة (لا تقليدية ولا محدثة) ، فتشلّ هـذه المؤسسات (العسكرية ، الادارية ، التعليمية ، المهنية ، الخ) وتغذّي العلاقات السلبية من هيمنة وقهر واستغلال (العلاقات الابوية) ، فتعجز عن التحرك العقلاني في وجه معضلاتها . هكذا تنقلب الثورة في المجتمع البطركي الى علاقات ومصالح واتجاهات متصارعة ، وتصبح الايديولوجية الثورية خطبا وشعارات ، والممارسات الثورية استعراضات مسرحية

وما المد السلفي والديني الا نتيجة تقلص المد الثوري . فهذا المد هو العودة الى هرب نحو القيم الدينية والعلاقات اللاقومية التي تمثل «العصر الذهبي في «الخيال» الاجتماعي . وهي التي حاول مجتمع النهضة تجاوزها خلال أكثر من مئة سنة من الصراع والسعي نحو مجتمع علماني حديث

وليست الحرب الاهلية اللبنانية الا تجسيداً للنظرية البطركية القائلة بالتناقض الجذري لمجتمع يدّعي أنه سويسرا الشرق الاوسط من جهة (في مظاهر تقدمه الخارجي) فيما هو من جهة أخرى ليس الا مجموعة زعامات طائفية وقبلية وعشائرية . لهذا لا يمكن للحرب الاهلية اللبنانية أن تتخذ شكلاً ايديولوجياً أو أن تتحول الى صراع طبقي حقيقي ، الا بعد تجاوز الواقع الطائفي والعشائري

وليس التفرّق ، على صعيد الوطن العربي ككل ، الا تأكيداً للنظرية ذاتها القائلة بأن السلطة السياسية في العالم العربي ، وان اتخذت أشكال الدولة الحديثة (nation state) فهي ما زالت في تركيبها الداخلي وممارساتها السياسية بنية بطركية تقليدية . وبالرغم من الاختلافات الظاهرة بين الأنظمة من «تقدمية» و «محافظة» وغيرها ، فهي جميعها تقوم على البنية البطركية ذاتها . في هذه الانظمة السلطة ملك السلطان ، وإن كان هناك قوانين أو انتخابات أو مجالس وطنية ، والمواطن لا حقوق واضحة يتمتع بها ، بغض النظر عن حقوق والحريات التي يكفلها له الدستور والمواثيق الدولية . وهذه السلطات ، على اختلاف انظمتها الداخلية ، لا تتعايش كأجزاء من أمة واحدة ووطن واحد (كما يرد في شعارات وخطب قادتها) بل كسيادات مستقلة . وهي لا تتعامل فيما بينها على أساس المصلحة القومية والوطن الواحد ، بل على أساس المصلحة الخاصة (القطرية) ولا تتعرف على المصلحة القومية الا كلامياً . ليس التفرّق العربي الا النتيجة الحتمية للنظام البطركي الذي لا يمكن التغلب عليه

أو تجاوزه الا بتفكيك بنية البطركية من جذورها واحلال البنية العلمانية الحديثة مكانها

«فكر وفن»

لعب المثقفون العرب خلال نهاية القرن الماضي وخلال هذا القرن أدواراً مختلفة. كيف تتمثل بالنسبة لك هذه الادوار، وما هي ميزاتها ؟

هشام شرابي

علاقة المثقفين بالنظام القائم هي علاقة الحقيقة بالسلطة. فالمثقفون لا يملكون، في وجه السلطة، الا مقدرتهم على إبراز الحقيقة. لذلك يلعب المثقفون، في كل مجتمع، دوراً يكون أحياناً كبير الأثر، وأحياناً يكون دون ما أثر مباشر، ويقرر ذلك طبيعة المرحلة ومعطياتها التاريخية. ومن المفارقات المريرة في تاريخ العرب الحديث أن أثر المثقفين الفكري والسياسي كان على أشده في مراحل ما قبل الاستقلال، في العهد العثماني وفي مرحلة الاستعمار، وأخذ في الانحسار بدءاً من عهد الاستقلال وقيام الأنظمة العربية المستقلة.

ان الحقيقة في هذه الأنظمة اليوم ملك السلطة، وليس أمام المثقف خيار الا أن يخضع لهذه الحقيقه ويخدم السلطة التي تمثلها، أو يقبل بحياة المنفى وصراعه.

«فكر وفن»

كيف ترى العلاقة بين المثقفين وأنظمة الحكم الحالية ؟ أنت شخصاً كيف تتصرف ازاء النظام الذي يحكم وطنك ؟

هشام شرابي

السؤال الذي يطرح نفسه مباشره هو التالي. هل يمكن تغيير الاوضاع القائمة بالاعتماد على الصيغ السياسية والانقلابية الماضية التي أدت الى قيام هذه الاوضاع في الثلاثين أو الاربعين سنة الأخيرة، وما هو الدور الذي يمكن للمثقفين أن يلعبوه في ايجاد صيغ جديده ؟

أول ما يتوجب على المثقفين فعله على الصعيد النظري هو تقييم التجارب الماضية ووضع أسس جديدة لتفهم التراث والتاريخ، وبدء حوار مسؤول على مدى الوطن العربي يتناول مواضيع الحريات الديمقراطية والحقوق الدستورية وحقوق الانسان الخ. اما العمل في المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية بشكل جماعي ومنظم، فتختلف امكانياتها من قطر الى آخر. في هذه المرحلة يشكل التوجه الاكاديمي والمهني، والمساندة الرجالية المباشرة والجدية للحركة النسائية الخطى العملية الاولى والممكن تحقيقها. ولقد حققت مؤخراً عدة انجازات هامة على هذا الصعيد، كتأسيس مركز دراسات الوحدة العربية والمنظمة العربية لحقوق الانسان والجمعيات النسائية وجمعيات الاكاديميين ذوي الاختصاص (العلوم الاجتماعية والتاريخ والاقتصاد والفلسفة)، والتي يصعب على الأنظمة القائمة منعها أو التدخل المباشر في شؤونها. وهذه بالطبع تكوّن مجرّد بدايات - بدايات صعبة تحتاج الى الصبر وتجاوز المواقف البطركية السائدة (من ثورية كلامية وأصولية رجعية وحداثة كاذبة) والأخذ بنمط جديد من العمل والتخطيط لا يزال نموذجاً وهدفاً يحتاج الى الكثير من التحديد والايضاح

«فكر وفن»

هل يمكن أن نتحدث عن أزمة ثقافية واخلاقية وفكرية عابرة أم عن تدهور ثقافي واخلاقي وفكري (في العالم العربي طبعاً) ؟ وما هي في رأيك أسباب هذه الازمة أو هذا التدهور ؟

هشام شرابي

ان الازمة التي يعانيها المجتمع العربي هي أزمة تاريخية - اجتماعية - مادية، وليست «فكريه» أو «اخلاقية» أو «روحية». فهذه الاخيرة ليست الا ظواهر أو نتائج لا مسببات. لكن الخطوة الاولى في معالجة هذه الازمة يجب أن تكون على مستوى الفكر والوعي، وهنا تقع مسؤولية المثقفين التقدميين العلمانيين. فهم الفئة في هذا المجتمع القادرة على وضع فكر نقدي جديد يفكّك المفاهيم البطركية السائدة ويمهّد الطريق لنشوء رؤيا اجتماعية جديده تمكن الجيل الطالع من هدم البنية البطركية القائمة وتجاوزها واقامة بنية علمانيه حديثه مكانها.

«فكر وفن»

هل هناك أمل في نهضة ثقافية وفكرية عربية ؟ وماذا يمكن أن تكون مساهمة المثقفين في مثل هذه النهضة المحتملة ؟

هشام شرابي

تشير البوادر كلها الى إفلاس الثقافة البطركية، وانهيار نظامها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي. ان الاقلية المهيمنة حالياً لا تملك من الوسائل لحماية سلطتها الا العنف المباشر أو المال. والسؤال هو، هل ستؤدي المرحلة القادمة الى خراب تام، أم الى بداية جديدة ؟

نظري، ان الانتقال الى مرحلة جديدة قد يتم اذا تبلورت الرؤيا العلمانية التقدمية الحديثة التي ذكرت، واذا تمكن الجيل الطالع من رفض هيمنة الخيال الديني الرجعي وتجاوز قيم الثقافة البطركية واهدافها. وان فشل عن ذلك، فليس لهذا المجتمع من مستقبل الا الفوضى وهيمنة الرجعية

غربيوية النقاد الجدد

قال ابن خلدون ، في معرض تدمره من انخفاض مستوى التعلم في عصره (القرن الخامس عشر)
«من الغريب الواقع أن حملة العلم في الملة الاسلامية أكثرهم العجم . . . الا في القليل النادر . وان كان منهم العربي في نسبته فهو عجمي في لغته ومرباه ومشيخته »[1]

ينطبق هذا الوصف تماماً على المفكرين النقاد من ذوي الثقافة العربية ، الذين اسميهم النقاد الجدد الراديكاليين أو الحديثين في فترة السبعينات أو الثمانينات[2] . من الممكن وصف معظم أولئك المفكرين بأنهم «غرباء» بالمعنى الذي قصده ابن خلدون ، أي أنهم ليسوا غرباء بسبب الدين أو القومية بل بسبب تعلمهم وثقافتهم وطرقهم المختلفة في التفكير والكلام والكتابة

ان لغة النقاد الجدد ، من صادق العظم ومحمد اركون حتى عبد الكبير الخطيبي ومحمد بنيس ، هي بالتالي ، لغة غريبة بالمعنى الحرفي والمجازي على السواء . بالمعنى الحرفي لأن لغة التعبير الاساسية لدى معظم أفراد تلك المجموعة هي الانكليزية أو الفرنسية . وحتى لو كانوا يتقنون اللغة العربية (وبعضهم لا يتقنها) فالنمط الاساسي لمقالهم نبع من إحدى هاتين اللغتين . ولهذه الثنائية اللغوية نتائج مهمة على صعيدي الثقافة والمعرفة بالنسبة الى طابع النقد الجذري والمقال النقدي الجديد . ويتضح ذلك بصورة مباشرة عندما نواجه التمييز الدقيق بين الثقافة اللاتينية – الفرنسية والثقافة الانكليزية – الامريكية ، من حيث المزاج والحساسية وانماط التفكير والادراك . والواقع أن هذه الثقافة أو تلك قد استعرفت النقاد الجدد في سياق تعلمهم وتدربهم وتكوين خبرتهم . ولذا فهم يشكلون فئتين فرعيتين احداها متجهة نحو الثقافة الانكليزية – الامريكية والاخرى نحو الثقافة اللاتينية . والروابط القائمة بين أفراد هاتين الفئتين ليست فقط روابط بين عرب (أو مسلمين) بل أيضاً بين مفكرين ذوي ثقافة فرنسية أو أمريكية ، وهم يفهمون بعضهم بعضاً من زاوية الترجمات المتبادلة التي يقوم بها الفرنسيون والانكلو – امريكيون لنصوص كل من الثقافتين . وهم ، الى حد كبير ، يفهمون الثقافات والتقاليد الاخرى ، ومنها الثقافة التي ولدوا فيها ، عن طريق المعرفة والطرائق والمفهومات التي تستخدمها كل من الثقافتين الفرنسية والانكلو – امريكية لتفهم ذاتها والعالم[3]

ومن الممكن أيضاً القول بأن لغة هذه الفئة الجديدة من المفكرين العرب غريبة بالمعنى المجازي لأن نوع اللغة العربية التي يستخدمونها (في كتاباتهم أو في ترجماتهم) تكاد الا تكون مفهومة لا بالنسبة الى القارىء العادي فحسب بل أيضاً بالنسبة الى المثقفين من ذوي العقلية البطركية الحديثة . وما يجعل لغة النقاد الجذريين (الخطيبي ، مثلاً) صعبة الفهم لا يعود الى أسلوبهم ومصطلحاتهم الخاصة وحسب بل تعود أيضا وقبل كل شيء ، الى البنى المنطقية والشكلية المستخدمة في التعبير ، فقد تغير الاساس في المقال الجديد . تغيرت معاني المعايير العربية الاليفة وأصبحت الاشكال التقليدية غامضة ، بالاضافة الى إهمال المقصود لتقاليد الصياغة . ومن الممكن القول ان عربية حديثة قد برزت هنا بمحتوى جديد ، وأنها أنتجت نقدية بالمعنى الحقيقي . انها لغة قادرة على تحقيق ما عجزت عنه اللغة التقليدية والبطركية الحديثة (الفصحى ولغة «الصحف») : أي مواجهة مقال الثقافة العربية لا بشعور من النقص أو التبعية بل بشروطها الخاصة ، ومن ثم التفاعل واياه بمواجهة نقدية وعلى قدم المساواة .

ولا بد بالتالي ، من التمييز بوضوح بين فئة المثقفين الذين سميناهم النقاد الجدد أو الجذريين وجمهور المثقفين (المتعلمين) ، وبينهم خريجو الجامعات الاوروبية والامريكية أو الجامعات العربية ذات الطابع الغربي (كالجامعات المصرية والمغربية) . فهناك عشرات الالوف من الطلاب العرب الذين درسوا في الخارج ، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، حائزون على

1) **المقدمة** (بيروت ، ١٩٧٠) صفحة ٤٥١

2) مثل النقاد الجذريون (وبينهم خاصة النقد المغربيون) دون تمييز بين مفكري العلمانيين في المرحلة الاولى من النهضة العربية (وبينهم خاصة مفكرون سوريون واللبنانيون) . واسوة بهؤلاء الاخرين ، يرسم النقاد الجذريون وعند حديثنا بالنقد بعد السائد متجهاً نحو الحداثة والعصر ، انما بفرق واحد وهو ان النقاد الغربيين مغمورون بنقد جذري في حين ان اسلافهم كانوا مسيرون بنقده

3) مثل ذلك ـ الحكايات هولاء المفكرين بالفكر الذي ينشر بنوعه «الترجمة» المتوفرة في الفرنسية والانكليزية ، وبالذي مثلا ، في معرفتهم مدرسة فرانكفورت وما للنظرية النقدية من اثر في الفكر الذي نعرف امر حدوده بوفر هذه الترجمات وطبيعتها

شهادات عليا في العلوم والآداب . ولكن ، من الممكن القول ان هؤلاء «المتعلمين» لم يغيّروا اتجاهاتهم الفكرية و«اللغويه» الاساسية ، وانهم ، الى جانب تحصيلهم خبرة فنية أو مهنية معينة ، قد حافظوا دون تغيير على النظرة الى العالم ونمط التفكير اللذين يتسم بهما المجتمع البطركي الحديث وما يقدمه من تنشئة وخلفية ذهنية (ان كان ذلك بشكل محافظ أو إصلاحي أو علماني) .

ونجد ، في الطرف الآخر ، أقلية صغيرة من المفكرين المنتمين الى فئة النقاد الجدد ، وأكثرهم مغتربون ، اندرجوا كلياً في بيئتهم الغربية دون أن يخسروا هويتهم أو التزامهم في قرارة أنفسهم . وهؤلاء الاشخاص ولدوا أو ترعرعوا في الغرب واكتسبوا نوعاً من التفكير والتعبير يتسمان بطابع غربي واضح . فهم يرون من زاويتهم ، التي تسد بالفعل الفجوة الثقافية والنفسية بين ما هو عربي وما هو غير عربي ، ان المجتمع البطركي الحديث أشبه بكيان خارجي يستطيعون معالجته موضوعياً و«علمياً» . وبالاضافة الى غيرهم من المغتربين ، ومعظمهم أساتذة يدرّسون في جامعات أوروبية وأمريكية ، تشكّل هذه الأقلية المتغرّبة قوة نقدية ذات نفوذ متزايد . وتملك هذه الفئة حالياً ، وعلى عكس المثقفين الذين اغتربوا في مرحلة النهضة الاولى ، وسائل تمكنها من التأثير ، الى حد كبير في النقاش الدائر في داخل العالم العربي وخارجه .

أما النقاد الجدد الذين يعيشون في العالم العربي فيشكلون عددياً أكبر فئة بين أصحاب الحركة النقدية الجديدة ، وأكثرهم من خريجي الجامعات الفرنسية والامريكية والبريطانيه ، وهم يتقنون مهنية اختصاصاتهم ومشكلاتهم الخاصة (في العلوم الاجتماعية والآداب) . وتنبع فعاليتهم من مصدرين : اتقانهم «اللغة» الجديدة وأساسها الفكري ، ومعرفتهم الوثيقة بالمصادر والتقاليد في الاسلام والتاريخ العربي الا انهم محدودون بالظروف والاوضاع التي يعيشون فيها ، أي الاوضاع السياسية والايديولوجية والاقتصادية السائدة في الدول البطركية الحديثة المعاصرة ، بما تضعه من حدود على حرية التفكير والنقد .

وقد ازدادت الاتصالات بين ممثلي الحركة النقدية الجديدة في العالم العربي وزملائهم العائشين في الغرب ، الى حد كبير في أواخر السبعينات وفي الثمانينات ، كما أن التعاون بين الفئتين قد تطور بأشكال عملية (مثلاً ، بالتعاون على تأسيس جمعيات مهنية مستقلة ، وروابطات نسائية وروابطات معنية بحقوق الانسان ، بالاضافة الى الدعوة الى مؤتمرات اختصاصية تخصص لمناقشة موضوعات اجتماعية وثقافية وبما أن هذه الروابط وأنماط التعامل والتنظيم تزداد قوة ، تبدو الحركة النقدية الجديدة بشكل متزايد خطراً جدياً يهدد المقال السائد (البطركي الحديث) بأشكاله السياسية والدينية والادبية والفلسفية . وسنحاول الآن تقدير هذا الخطر ونتائجه الممكنة

يجب النظر الى النقاد الجذريين على أنهم ، قبل كل شيء ، نقاد **منهجيون** أكثر مما هم **أصحاب نظريات** أصيلة ، بمعنى أنهم يعنون خصوصاً باتباع نهج نقدي أكثر مما يعنون بوضع نظرية جديدة . وليست فعالية الحركة النقدية الجذرية ، في حد ذاتها ، ناجمة عن **الاكتشاف** بقدر ما هي نتيجة أنماط **مكتسبة** من التحليل والتأويل ومن الممكن ، بهذا المعنى ، تسمية النقاد الجدد ، أي الكتّاب والمفكرين العرب القائمين بالنقد الحضاري ، نقاداً «من الدرجة الثانية» إذ لا يمكن أن نعدّ أيّاً منهم مؤرخاً أو فيلسوفاً أو عالماً اجتماعياً أو ناقداً أدبياً من ذوي **الأبداع** أو **الاصالة** الحقيقية وحتى أكثر اتجاهاتهم تطوراً لا يزال ، الى حد بعيد ، سلبياً ، من حيث أنه يعني بتصور **المشكلات** وطرحها ، أكثر مما يعني بتحويل موضوع البحث الى **نظرية أصيلة** . وأعني بذلك أن الحركة النقدية الجذرية ، بالرغم من التباين النوعي بينها وبين سائر أنواع «النقد» البطركي الحديث منذ بدء اليقظة العربية ، لا تمثل سوى مرحلة أولى على طريق الوعي الذاتي المستقل ، وذلك لأنه من الممكن أن نعدّ المعالجة النقدية مجرد مرحلة أولى في عملية يشكل فيها **التركيب** (النظرة المستقلة والتناسق والوحدة) **الابداع** (النظرة المستقلة والنظرية الجديدة و«التحاور») مرحلتين على مستوى أعلى ينبغي على الحركة النقدية بلوغه لتحقق وعياً ذاتياً أصيلاً ومستقلاً .

الحداثة	**الابداع** **التركيب** **(Synthesis)** **النقد**	**ناشط** **(active)**
البطركية الحديثة	**التسمية** **التقليد**	**هامد** **(passive)**

هكذا تتكوّن الحركة النقدية ، على المستوى الاول ، من «نقد مزدوج» : نقد الذات ونقد الآخرين . وهي محاولة تستهدف ، كما رأينا ، زعزعة المقال البطركي الحديث ، وذلك بتفكيك اطاريه الغربي والبطركي . أما الخطوة التالية فهي الاتجاه نحو تركيب توحيدي ونظرية خلاقة على مستوى يندرج فيه النقد الذاتي ونقد الآخرين في اطار الحداثـــة .

لكن النقاد الجدد يواجهون ، حتى على المستــوى الاول (النقدي) ، صعوبات يبدو أنهم عاجزون عن حلها . مثال ذلك استمرار المقولات الغربية (الحقيّة) المبثة في طرق تفكيرهم وتعبيرهم بشكل يقدم لهم نموذجاً نهائياً للتقويم الذاتي : لا مفر من الغرب ! والغرب هو الآخر المناقض والذي يطرح ذاته ، في مواجهته ، بوصفه حقاً كونياً[٤] . وهكذا يقدم هيغل وماركس ودوركهايم وفيبر ونيتشه وفرويد الخ ، النماذج الفكرية التي لا توجّه الفكر الاوروبي فحسب وانما أيضاً تخضع الانتاج الفكري في سائر أنحاء العالم وتستوعبه ، حيث يبدو التفكير أينما كان تفكراً بأشكال غربيه ، ولذا فالتساؤل هو : ما نوع النقد اللازم لإبطال مزاعم هذا الفكر الذي يدّعي بعداً كونياً ؟ وما النهج الذي يتيح تعايشاً معه وتفاعلاً دون تخاصم أو تبعيّة ؟

وثمة صعوبة أخرى تبدو الحركة النقديه الحديثة عاجزة عن حلها تماماً . وهي مشكلة «النقل» ، أي مشكلة الانتقال من نموذج الى آخر وجعل نظام معين من المعرفة مفهوماً من زاوية نظام آخر[٥] . وتتضح هذه الاشكالية بالسؤال التالي : كيف يمكن وضع نظرية مستقلة عن المجتمع والتاريخ والتطور والوعي ؟ وهل هذا ممكن بواسطة مقولات «منقولة» ؟ وثمة سؤال يفرض نفسه : ما نوع الفهم المحقق لحدس مقتبس ؟ وكيف يمكن ، مثلاً ، فهم ماركس أو دريدا بمثل هذا الحدس ؟

يطوي بالتالي ، نقل المقال الاوروبي على اغتراب ذاتي مزدوج ، من حيث اللغة والنماذج الفكرية معاً . أما الاغتراب الذاتي اللغوي ، فيمكن إدراكه بصورة مباشرة ، بوصفه تناقض بين لغة **تقليدية** تعبّر عن نص **حديث** . وأما مشكلة النماذج الفكرية فقائمة ، في النهاية ، على تعذر وجود تقابل تام بين نظامين معروفين . وهذا بدوره ، يطرح تساؤلاً أساسياً : ماذا يعني (أو ما مضمون) أن يقرأ المفكر الغريب عن اللغة والثقافة النصوص العربية من الخارج ؟[٦]

لقد جوبه هذا المشكل الرئيسي ، في الماضي ، بنظرتين مختلفتين كل الاختلاف : علمانية وتقليدية . ومع أن النظرة الاولى استمرت تؤكد مقولات مستمدة من المقال الغربي مثل «العقل» ، و«العلم» ، و«الانساني» ، و«الديمقراطية» دون أن تجد حلاً ناجعاً وجذرياً للمشكل ، فقد وجدت النظرة الاخرى حلاً لها برفض تام للمقال الغريب وإبداله بالنص التراثي . ولم يكن في وسع أية من النظرتين التغلب على ما في المقال الغربي من تغرّب أساسي .

ويبدو أن الانقطاع الجذري وحده ، أي ما يماثل موقف التقليديين ، انما في الاتجاه المعاكس ، يتيح إدراك ذلك المقال المتغرّب من الداخل ، وبالتالي معالجة الواقع البطركي الحديث بوصفه كياناً آخراً غريباً أو كياناً ذاتياً دفاعياً (أي لا من موقف التبعية الخارجية ولا من موقف الخضوع الداخلي ، بل بوصفه واقعاً موجوداً في **ذاته و لأجل ذاته**)) . وهذا ، الى حد كبير ، نوع القطيعة الذي يستهدفه النقاد الجدد ، الذين قاموا بعملية تفكيك وتجاوز للمقال البطركي الحديث بشكليه التقليدي والعلماني . ومع ذلك فان كتاباتهم ما زالت مبعثرة وغير ملتحمة ، بحيث لا تشكل نقداً شاملاً . ان مقالهم ليس متأثراً بمجتمعهم وثقافتهم الخاصين فحسب ، بل أيضاً بمسائل أخرى تتصل بجوانب شخصية ومهنية ومعيشية . وفي حين أن القضايا المطروحة تعالج «سياسياً» من وجهة نظر المفكرين النقديين العائشين في البلدان العربية ، فالنقاد المتغربون العائشون في الغرب يعالجون القضايا نفسهـــا بطريقـــة «موضوعية» أو «نظرية» ، وذلك في اطار غربي من الفكر «العالمي» في اطار الاهتمامات المباشرة للمثقفين الملتزمين .

وثمة صعوبة أخرى ناشئة عن النمط الوعظي والتعليمي في

---

٤) لا يزال تحليل ماكس فيبر للغرب أفضل ما قدم حتى الآن من هذه الزاوية . راجع مقدمة **The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism** (New York), 1958), pp 13-31

٥) راجع جاك دريدا **Margins of Philosophy** ((Chicago, 1982), p 189

٦) او كما عبّر الخطيبي عن هذه المشكلة بقوله «ان المعرفة العربية الحالية تعمل على هامش المعرفة الغربية لا في داخلها ... مما انها تابعة لها ومحدودة بها» **النقد المزدوج** ، صفحة ١٦٤

مقال النقاد الجدد (العائشين داخل العالم العربي وخارجه) ، وهو نمط يحد بالضرورة من المدى النظري ويفترض أموراً خارج الاهتمامات النظرية . ولا يكتفي هذا الاتجاه ، بدوره ، بتكييف النظرية (لتتلاءم مع اهتمامات عملية كالتي يدعوها جيمس «الافق السياسي الضيق») بل هو معرض لخطر التعامي عن الصياغة النظرية الملائمة اذا كانت هذه الاخيرة تشير الى ميادين تتجاوز الاهتمامات العملية أو السياسية .

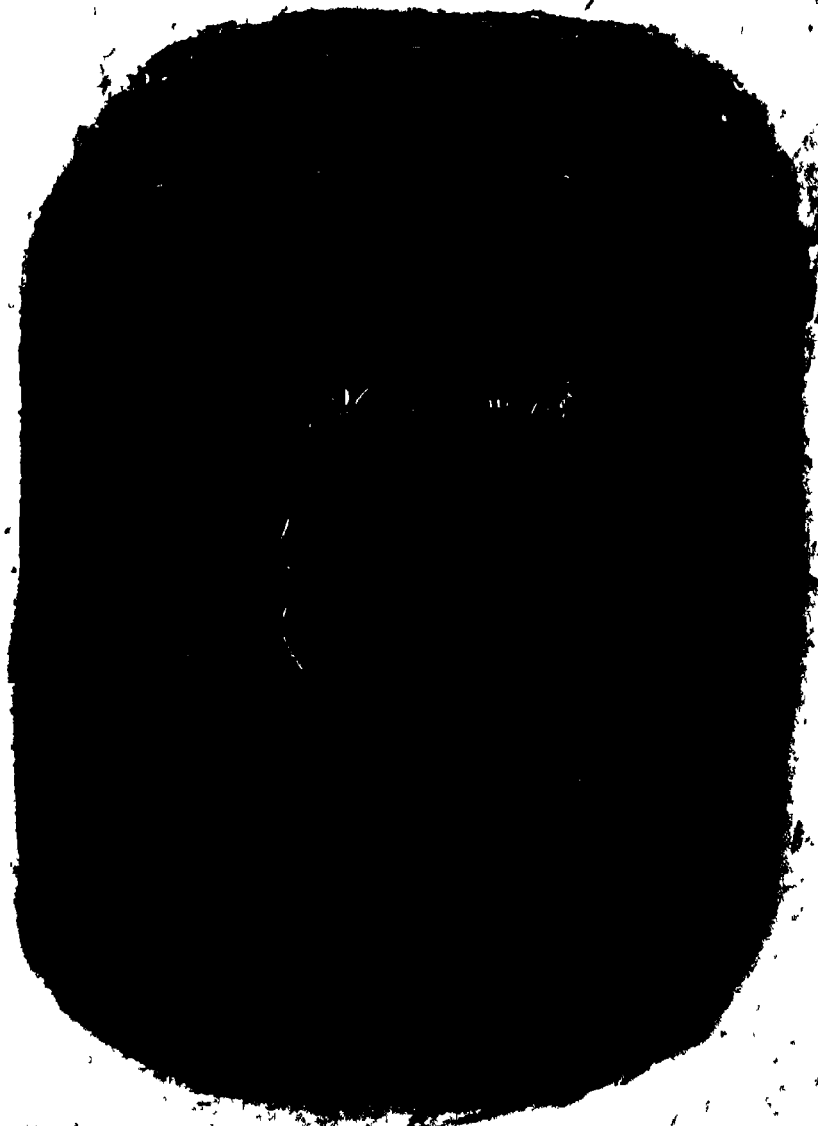
والتمييز بين النهج «التعليمي» والنهج «الموضوعي» يبدو غائباً تماماً أو فاقد الأهمية لدى مفكري المجتمع النظركي الحديث وأفراد طبقاته «المتعلمة» ، الذين افترضوا ، على ما يبدو ، ان المفهومات والنظريات والطرائق الغربية ذات الطابع الكوني أمور يمكن نقلها بالبساطة التي تنقل بها منتجات الغرب بشكل انتقائي وارادي . ولم يتمكن هؤلاء المثقفون والمتعلمون من إدراك ضرورة التمييز الاساسي بين البنية النفسية وشروط الحياة لدى من يتلقون ذلك التراث ، من جهة ، وشروط تكوين نظم المعرفة المستوردة ، من جهة أخرى . ومع أن النقاد الحداثيين الجدد يدركون هذا التمييز كل الادراك ، فمعالجتهم لما ينطوي عليه من نتائج ليست تامة حتى الآن . وهذا يبدو جليا في لهجتهم (كثيرا ما تكون لهجة خطابية) ، وفي اهتمامهم بإدراج مفهومات وطرق مقتبسة في صلب مقالهم أكثر من اهتمامهم بتفسير هذا المقال وتأسيسه بتعابير مفهومية أو البنية . مثال ذلك أن النظريــــة «الاركيولوجية» في المعرفة عند الجابري ، المستوحاة من ميشيل فوكو ، ونظرية السيميولوجيا لدى الخطيبي ، المستوحاة من رولان بارت ، ونظرية التفكك عند محمد بنيس ، المستوحاة من جاك دريدا ، تميل كلها الى الاندراج مباشرة في اللغة «الجديدة» ، دون أن يتم «نقلها» بالشكل الصحيح . وهذا أمر ادى الى تضييق دائرة النقد بالترحيب ، دون تمييز ، بأشكال غربية شائعة من الفكر والنقد ، وبالتالي الى تعزيز الوعي المقتبس .

لا بدّ ، حتماً ، من إلقاء نظرة على دور النقد المستوحى من النظرية البنيوية ومن نظريات ما بعد البنيوية ، ولعله التيار الفكري الأقوى في الحركة النقدية الحداثية الراهنة . ومغزى هذا النقد أنه ذو فعالية قصوى في تقويض المراتب والامتيازات **من ضمن** المقال النظركي الحديث وفي إزاحة سلطته اللاحوارية بالدعوة الى تعددية فكرية حقيقية ، والاعتراف بموضوعية وجود الفئات المستبعدة والمحتقرة (الاقليات ، النساء) . ولكن لهذا النهج حاساً يفرض عليه حدوداً جدية في ما يتعلق بالمناخ السياسي والايديولوجي في المجتمع العربي .

أولاً ، ان الاتجاه الشكلي للنهج البنيوي والنهج التفكيكي يميل بهما الى استبعاد العناصر المتصلة بالواقع السياسي والاهتمامات العملية بغية التركيز على اللغة والنصوص ، مما يهددها بخطر التعامي عن الواقع السياسي . فماذا تعني **تسمية** المضطهدين والمنبوذين والمدلولين اذا كانت المحاولة تتوقف على **إشارة** مجردة ومقتبسة ؟ ولا بد من التنويه بأنه اذا كانت الحاجة ، في إطار مجتمع ذي مؤسسات مركزية كفرنسا ، تدعو في نظر دريدا الى عملية تفكيك ، فان هذا الاتجاه يفقد معناه في سياق المجتمع النظركي الحديث ، الذي يقتضي حركة تركيز كلية (توحيداً للمعارضة المبعثرة)[١]. وكذلك الامر بالنسبة الى مشكلة «الموضوية» ، فاذا كانت موضوية النظرة ما بعد البنيويـــة ، في إطار المجتمع الصناعي المتقدم ، توهم بوجود حرية وتعددية ، فالحاجة الاساسية في المجتمع النظركي الحديث الاستبدادي تتجاوز اللذة الموضوية في القراءات التفكيكية التي يقوم بها الخطيبي وبنيس في ما يتعلق بالنصوص العربية المهيمنة . ذلك ان النقد التفكيكي غير المرتكز على نظرية شاملة قد يؤدي الى نهج مبعثر عاجز عن التوجيه السياسي الواضح . فموقفه اللاسياسي ، وان كان يتيح له تجنب الرقابة المباشرة ومضايقات السلطة النظركية الحديثة ، يؤدي بالنقد التفكيكي أكثر فأكثر الى الاتجاه نحو ايديولوجية فردية مبنية على «الرغبة» مع الابتعاد عن ايديولوجية جماعية في ما يتعلق بالتعبير الاجتماعي والسياسي . فكيف يمكن ، مثلاً ، لنقد اصيل يتم في سياق اجتماعي من القمع والقلق والاضطراب أن يستغني (كما يفعل النقد التفكيكي) عن المقولات الكلية ، أي مقولات «التاريخ» و«المجتمع» و«الشعب» و«الطبقــة» و«الأمة» ؟

١) راجع نقد فريدريك جيمس لنهج دريدا ودولوز التفكيكي من حيث عدم ملاءمته مع الاطار الاجتماعي الامريكي ، المتسم بالتعددية

Frederick Jameson *The Political Unconscious Narrative as a Symbolic Act* (New York 1981), p 54 n 31

نماذج من ثقافة المغرب الأقصى

الياس كانيتي

٤ نصوص من كتاب «أصوات مراكش»

مقدمــة

في سنة ١٩٥٣ ، زار الياس كانيتي (Elias Canetti) مدينة مراكش وهو في الثامنة والاربعين من عمره كان يرافق أصدقاء له من انكلترا يعدّون فيلماً عن المغرب وكانت هذه الزيارة حدثاً رائعاً في حياته . لقد فتنته مراكش ، وأدهلته ألوانها وأصواتها ، وروائحها ، وحركاتها ، وأناسها ، وحيواناتها ، وحال عودته الى لندن التي استقر فيها منذ سنة ١٩٣٨ هرباً من القمع النازي ، شرع في كتابة **«أصوات مراكش»**

أسواق رائعة رغم فوضى الناس وفوضى السلع ، أزقة صامتة وملتوية ، منازل معلقة لا تبوح بأسرارها كما لو أنها قلاع ، أسواق لبيع الجمال ، مقابر اليهود تلك هي مراكش كما تبدو لنا من خلال الياس كانيتي الذي عبر عن تأثير هذه الرحلة في كتابه **أرض الانسان (١٩٧٢)** قائلاً . «منذ تلك الرحلة الى مراكش ، امتلأت بعض الكلمات بمعان متعددة وجديدة حتى اني اذا ما لفظتها ، أحدثت في نفسي اضطرابات كبيرة . واذا ما أنا تحدثت الى شخص واستعملت كلمة «شحاذ» ، فاني لا أقدر بعدئذ أن أكتب جملة واحدة لها علاقة بالشحاذين في كتاب أحسبي ، أقرأ اسم «مراكش» ، وفي الحال تختفي المدينة لكي لا تظهر لي مرة أخرى أبداً»

يعد إلياس كانيتي اليوم واحداً من أعظم كتّاب اللغة الالمانية وهو يعيش منذ مدة طويلة بعيدا عن الأضواء والمناسبات تماماً مثل بيكيت . وقد حصل على جوائز عالمية عديدة آخرها كانت جائزة نوبل عام ١٩٨١

ولد الياس كانيتي في «روستشكوك» بلغاريا سنة ١٩٠٥ وفي كتابيه الشهيرين **قصة الشباب** (١٩٠٥ - ١٩٢١) و **قصة حياة** (١٩٢١ - ١٩٣١) وصف كانيتي بدقة الأحداث والمؤثرات التي عرفها خلال مرحلتي الطفولة والشباب وكان لموت أبيه سنة ١٩١٣ تأثير عميق على نفسه وعلى مجرى حياته . وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى ، عاش في مدينة فيينا صحبة أم ذكية وقوية الشخصية وهي التي ساعدته على اكتشاف عالم الكلمات ، وعالم اللغات ، وعالم الأدب

وقد تأثر كانيتي بالكاتب النمساوي الكبير كارل كراوس (Karl Kraus) الذي بكتابه «المشعل» هزّ مجتمع فيينا لمدة ثلاثين سنة وقبل ذلك تأثر كانيتي بسويفت (Swift) ، وسرفانتس (Cervantes) ، وأيضاً بكل من اريستوفان (Aristophanes) وستاندال (Stendhal) وكافكا (Kafka) «إنهم هم الذين كانوا المثال بالنسبة لي ، وهم الذين كوّنوني» .

وفي حوار أجري معه في زيوريخ سنة ١٩٧٩ أشار كانيتي الى بعض التأثيرات الأخرى «لقد تأثرت كثيراً بجلجامش السومرية وبالنسبة للفلسفة ، أعجبت كثيراً بالفلاسفة الصينيين وقد انتهت الآن الى اني نسيت أهم شيء وهو أساطير الشعوب المهددة بالانقراض وبالنسيان اني أقرأ باستمرار هذه الأساطير وهي التي تجعلني أعي يوماً بعد يوم معنى التحوّل وأنا أتعلمها ، وأحاول أن أعيش حسب مثلها . ان الشاعر هو حافظ التحولات ، والذي لا يحافظ عليها حيّة في داخله يموت قبل عصره [1]»

من أهم آثار كانيتي يمكن أن نذكر «**الجماهير والقوة**» ، «**وعي الكلمات**» ، «**شاهد سماعي**» كما ألّف كانيتي بعض المسرحيات منها : «**العرس**» و«**كوميديا الأباطيل**» .

١ - أصــوات العميــــان

أحاول أن أقص شيئاً ، غير أني في اللحظة التي أسكت فيها ، انتبه الى أني لم أقل شيئاً الى حدّ ذلك الوقت . ثمة مادّة مضيئة وصلبة بشكل رائع ، تظل في داخلي ، وتستهزىء من كلماتي . هل هي لغة تلك البلاد التي لا أفهمها والتي تتوضح لي الآن شيئاً فشيئاً ؟ هناك أحداث ، وصور ، وأصوات لا يمكنك أن تفهم معانيها في البداية ، ولم تكن قد ترجمت من قبل ، أو وضّحت من خلال الكلمات ، وهي ما وراء الكلمات أكثر عمقاً وأشد التباساً من الكلمات . أحلم برجل يتمكن من أن ينسى كل لغات الأرض التي تعلّمها الى درجة أنه يصبح غير قادر على أن يفهم ما يقال في هذا البلد أو ذاك .

ماذا في داخل اللغة ؟ ما الذي تخفيه ؟ ما الذي تأخذه منك ؟ خلال الأسابيع التي أمضيتها في المغرب ، لم أحاول أن أتعلم لا العربية ، ولا أية لهجة بربرية . لم أكن أريد أن أضيع أي شيء من القوة الغرائبية للأصوات . كنت أرغب في أن تؤثر فيّ تلك

الأصوات كما هي ، دون أن أسعى الى تقويض جاذبيتها بمعرفة اصطناعية وغير كافية . لم أكن قد قرأت شيئاً عن البلاد . وتقاليدها كانت غريبة عني تماماً مثل أهلها . الشيء القليل الذي يمكن أن نتعلمه بسهولة خلال الحياة ، حول بلد أو حول شعب ، يُنسى في الساعات الأولى .

لكن تبقّت كلمة «الله» . لم أكن قادراً على أن أتوصل الى الإحاطة بها . وبفضلها كنت مجهّزاً لتجربتي مع العميان ، وهي الأكثر ثراء وتأثيراً ، والأشد ثباتاً واستقراراً .

خلال الرحلة نقبل كل شيء . السخط يبقى في البيت . نحن نرى ، نسمع ، ونتحمّس للأشياء المخيفة أكثر من غيرها لأنها جديدة . الرحلات الجميلة ليس لها قلب .

في السنة الماضية ، عندما كنت أقترب من فيينا بعد غياب استمر خمسة عشر سنة ، عبرت الـ Blindenmarkt (سوق العميان) ، وهو مكان كنت أجهل حتى وجوده قبل ذلك . وصفعني الاسم كما ضربة سوط ، ومنذئذ ظل ملازماً لي

وهذا العام ، عندما زرت مراكش ، وجدت نفسي فجأة بين العميان . كانوا كثيرين . أغلبهم كانوا يشحذون ، مجموعات تتكون من ثمانية الى عشرة أشخاص ، ملتصقين ببعضهم بعضاً ، واقفين صفاً واحداً هناك قرب السوق . نداؤهم الأجش ، المكرر باستمرار ، كان يُسمع من بعيد . انتصبت أمامهم ، جامداً تماماً مثلهم ، وأبداً لم أتيقن من أنهم شعروا بحضوري . كل واحد منهم كان يضع طاساً من خشب أمامه ، وعندما يلقي بشيء ما فيه ، تمر القطعة النقدية من يد الى أخرى ، وكل واحد يتحسسها ، ويحقق فيها ، ويستمر الأمر كذلك حتى تصل الى المعني بالأمر ، فيضعها في جيبه . وجميعاً يشعرون كيف أنهم يتمتمون ، وينادون بضرورة الوحدة

كل العميان يهدونك اسم الله | | هم يبدأون بالله وينتهون به . وهم يكررون اسمه ألف مرة في ذات اليوم . كل نداءاتهم تحوي اسمه تحت شكل متغيّر ، غير أن النداء الذي يتشبثون به ، يظل دائماً نفس النداء . انها زخارف صوتية حول الله ، غير أنها مدهشة أكثر من تلك التي تخاطب أعيننا .

كثيرون هم الذين لا يثقون الا في اسمه ، ولا ينادون الا به . وهنا ثمّة تحدّ مفزع . ان الله يبدو لي كما لو أنه سور ينقضون عليه من مكان واحد . أعتقد أن العميـان يعيشون من الصلوات والابتهالات أكثر مما يعيشون من محاصيل التسوّل .

تكرار نفس النداء يميّز من يطلقه . ونحن نتأثر به ، ونعرفه ، وعندئذ يصبح دائم الحضور . وهو هكذا داخل ميزة خاصة ، محددة بوضوح ، هي صوته نفسه . ونحن لا نعرف شيئاً آخر عنه غير ذلك . انه يحمي نفسه ، وصوته هو حدوده أيضاً . وهو في هذا الموضع الواحد ، ليس سوى ما يطلقه شحاذ أعمى ، لا أكثر ولا أقل . غير أن الصوت متعدد أيضاً . تكراره السريع والمنظم يجعل منه مجموعة من الأصوات . وهنا تكمن قوّة خاصة في التسوّل . المجموعة تطلب الاحساس لكثيرين ، وتقتسم المال للجميع

«فكر في كل المتسولين . فكر في كل المتسولين ! سيباركك الله اذا ما أنت وهبت شيئاً للمتسولين !» .

مكتوب أن الفقراء سيدخلون الجنة قبل خمسمائة سنة من الأثرياء . وبالاحساس نشتري للفقراء قليلاً من الجنة . عندما يموت إنسان ، «يسيرون وراءه مصحوبين أو غير مصحوبين بنائحات ، بسرعة الى القبر ، حتى يصعد الى نعيم الآخرة . وينشد العميان صلوات العقيدة» .

منذ أن عدت من المغرب ، وتربّعت في إحدى أركان غرفتي مغمض العينين ، وحاولت ، خلال نصف ساعة أن أكرر بنفس السرعة وبنفس القوة «الله ! الله ! الله !» . وحاولت أيضاً أن أتخيّل اني أكرر ذلك طول النهار ، وأواصله خلال جزء من الليل ، وأني أعود الى ذلك بعد نوم قصير ، وأن هذا يتواصل عدة أيام ، وعدة أسابيع، وخلال أشهر وسنين ، واني أشيخ وأصبح أكثر شيخوخة واني أتشبث بتلك الحياة وأرعج أرعاجاً شديداً اذا ما حاول أحد أن يكدّر حياتي هذه ، واني لن أرغب في شيء آخر غير ذلك واني أظل هكذا دائماً .

لقد اكتشفت فتنة هذه الحياة التي تلخّص كل شيء في الشكل الأكثر بساطة ألا وهو التكرار ، هل كان هناك تنوّع كبير أو قليل في أعمال أولئك الحرفيين الذين كنت أراهم يشتغلون في دكاكينهم الصغيرة ؟ أو في كؤوس الشاي الكثيرة التي يشربها الضيوف هنا؟ ماهو التنوّع الذي نجده في المال؟ وكم في الجوع ؟ لقد أدركت من هم هؤلاء العميان في الواقع : إنهم قديسو التكرار . ويكاد كل شيء يمحو من التكرار بالنسبة لنا ، يمحى من الحياة . هناك المكان الذي يقرفصون أو يقفون فيه .

وهناك بداؤهم الذي لا يتغير . وهناك العدد القليل من القطع النقدية التي يأملون فيها . ثلاث أو أربع نقيمة مختلفة وبالتأكيد ، هناك أيضاً ذوو الاحساس الذين يختلفون عن بعضهم بعضاً . غير أن العميان لا يرونهم ، وفي كلمة الشكر التي يتلفظون بها ، يحاولون أن يجعلوا كل هؤلاء المحسنين متشابهين ومتساوين .

* * *

٢ - منازل صامتة وسطوح مقفرة

لكي تألف مدينة عرائسية ، أنت بحاجة الى مكان معلق تلجأ اليه حين يصبح اختلاط الأصوات الجديدة والمهمة كبيراً . مكان صامت ، بعيد عن النظرات الفضولية . باب يكون مفتاحه في الجيب ، هناك عند نهاية شارع ضيق أو درب ، تفتحه دون أن يسمعك أحد .

أن تلج برودة البيت وتغلق الباب وراءك ثمة عتمة . وللحظة لا تتمكن من أن ترى شيئاً . أنت تشبه أحد أولئك العميان الذين تركناهم في ساحات المدينة وفي شوارعها . غير أنك سرعان ما تتمكن من أن تنظر . تتراءى لك الأحجار ، وهناك فوق ينتظرك قطّ انه يجسد الصمت الذي تهفو اليه نفسك وأنت تحسده على حياته تلك . ذلك أن الحياة الحقيقية هي أن نعيش في صمت . أنه يُطعَم دون أن يكون مجبراً على أن يصرخ : «الله» الف مرة في النهار . وهو لا يعاني من عاهة ، وليس مضطراً الى أن يسلّم نفسه الى قدر مرعب . ربّما يكون قطاً غير أنه لا يقول ذلك . أنت تصعد وتنزل متنفساً الصمت . أين اختفت حركة المرور الجهنمية ؟ وأين هي الأضواء العنيفة والأصوات المصمّة ؟ وأين مئات وآلاف الوجوه ؟ في مثل هذه البيوت ، قليلة هي النوافذ التي تفتح على الشارع . وربما لا توجد اطلاقاً . كل شيء يفتح على الباحة التي تنفتح بدورها على السماء . الباحة وحدها تسمح لك بربط علاقة مع العالم المحيط . علاقة لذيذة ومعتدلة . لكن يمكن أيضاً أن تصعد الى السطح ، وبنظرة واحدة يمكنك أن تعانق كل سطوح المدينة. انه إحساس بالسطحية، وكل شيء يبدو كما لو أنه بُنيَ بمربعات متناسقة من أعلى طراز . وأنت تشعر كما لو أنك تستطيع أن تتجوّل فوق المدينة . والشوارع لا تبدو أنها ستعرقل جولتك . أنت لا تراها ولا تحس بوجودها . جبال الأطلس تلمع ، قريبة ، وهي لولا الضوء القوي ، والنخيل الذي يرتفع بين قممها بين المدينة ، تلوح كما لو أنها سلسلة جبال الالب . المآذن التي ترتفع هنا وهناك لا تشبه قباب أجراس الكنائس . انها بالتأكيد مشيقة غير أنها ليست مدببة ، وعرضها هو نفسه في القمة وفي القاعدة ، وهو يمتد حتى المسطحة ، هناك في الأعلى ، حيث يطلق نداء الصلاة . وهي تشبه منارات يسكنها صوت . فوق سطوح المنازل ، تعيش مجموعات كثيرة من طيور الخطاف . ويبدو الأمر كما لو أن هناك مدينة ثانية باستثناء أن الحركة فوق السطوح أسرع من تلك التي في شوارع الناس ، ومثل هذه الطيور لا تستريح إطلاقاً . ونحن نتساءل اذا ما كانت تنام حقاً . الكسل ينقصها وأيضاً الرزانة وعزة النفس انها تغير خلال طيرانها فوق السطوح الفارغة التي تبدو بالنسبة لها كما لو أنها بلاد محتلة .

ذلك أنه لا أحد يظهر نفسه فوق السطوح . هنا ، قلت لنفسي ، سأرى نساء ، تماماً مثلما في الخرافات . من هنا ، يمكنني أن أرقب ما يدور في باحات المنازل المجاورة عندما صعدت أول مرة الى سطح بيت صديقي ، كان أملي كبيراً . طول الوقت الذي نظرت خلاله الى البعيد باتجاه الجبال فوق المدينة ، كان مسروراً ،بل وأحسست أنه لجور بأنه قادر على أن يساعدني على رؤية شيء حدّ جميل . غير أنه سرعان ما اكتأب حين تحوّل فضولي الى المنازل المجاورة ، بعد أن تعبت من تأمل الأماكن البعيدة . وقد فاجأني وأنا ألقي نظرة الى باحة المنزل المجاور ، حيث انتبهت الى أصوات نسائية وانسانية .

«هذا ممنوع هنا» قال . «وقد سهوتني الى ذلك أحياناً . الاهتمام بحركات وأعمال الجيران يعتبر مقرفاً وماجناً . ولا يجب الظهور على السطح خاصة بالنسبة للرجال . ذلك أن النساء يصعدن أحياناً فوق السطوح ، وهن يكرهن أن يرعجهن أحد ما .

- ولكن ليست هناك أية امرأة !

– ربما شاهدتنا – أيضاً لا يمكن أن نكلم امرأة محجوبة في الشارع .

– واذا ما أردت أن أهتدي الى طريقي

– عليك أن تنتظر حتى تلتقي رجلاً .

– ولكن يمكنك أن تجلس فوق سطحك . واذا ما رأيت أحداً على السطح الآخر ، فان هذا ليس خطأك .

– اذن علي أن أنظر الى مكان آخر . عليّ أن أبدو كما لو اني لست مهتماً بشيء على الاطلاق . وراءنا ، ثمة فتاة عانس صعدت للتو الى السطح . انها لا تظن اني شاهدتها ، غير انها سرعان ما اختفت .» .

ولم أجد الوقت لكي التمست

– اذن الناس فوق السطوح أقل حرية من الشارع

– بالتأكيد . الناس لا يرغبون في أن تكون لهم سمعة سيئة لدى جيرانهم .»

نظرت الى طيور الخطاف ، وحسدتها على قدرتها على أن تتجاوز بأعداد تفوق الثلاثة ، خمسة أو عشرة سطوح دونما رهبة أو قلق .

* * *

٣) اللامرئي

عند الغروب ، ذهبت الى الساحة الكبيرة ، هناك في قلب المدينة ، وما كنت أبحث عنه فيها لم تكن لا روعها ، ولا حركتها الهائجة واللتين أعرفهما جيداً . كنت أبحث عن كومة رمادية فوق الأرض ، لم يكن لها صوت ، ولكنها كانت تطلق صوتاً واحداً هو نوع من التمتمه العميقه واللامتناهيه «ا . آ . آ .» ولم تكن هذه التمتمه تنخفض أو تعلو ، غير انها لم تكن تتوقف اطلاقاً ، ووراء آلاف النداءات والاصوات في الساحة يمكن أن نسمعها . انه صوت ساحة «جامع الفنا» الذي لا يتغير والذي يبقى كما هو طـــول المساء ، ومن مساء الى مساء ، أصغي من بعيد . كآبة تدفعني . كآبة لا أستطيع تفسيرها من الأكيد انني سأذهب الى الساحة حيث تجذبني كثير من الأشياء وأعتقد أني سآخذها بكل ميزاتها . هذا الصوت هو الوحيد الذي يجعلني أشعر بشيء من الكآبة . وهو عند تخوم الحياة . والحياة التي تنظمه ليست سوى هذا الصوت . استمع بلهفة وبقلق ، ودائماً أدرك نقطة في طريقي ، وفي نفس المكان حيث أسمع فجأة تماماً مثلما صوت حشرة «آ آ آ » .

أشعر بنوع من الهدوء الغامض ينتشر في جسدي ، وفي حين تكون خطوتي مترددة ، وغير ثابتة ثباتاً جيداً ، أسير فجأة باتجاه الصوت ، أنا أعلم من أين يولد . أنا أعرف الكومة الرمادية الصغيرة فوق الأرض التي لم أر منها شيئاً غير قطعة من القماش الغليظ والداكن . وأبداً لم أر الفم الذي منه ينطلق الـ «آ . آ . آ .» ، ولا العين ، ولا الخد ، ولا أي جزء من الوجه . ولم أكن أستطيع أن أقول أن هذا الوجه هو وجه أعمى أو عزاف . القماش الداكن والقذر كان يغطي الرأس مثل برنس ويخفي كل شيء والكائن – أكيد أنه ثمة كائن ما – كان مقرفصاً فوق الأرض ، وتحت القماش كان ظهره مقوّساً . وهو كائن صغير جداً إذ أنه يبدو خفيفاً وهزيلاً . لم أكن أستطيع أن أعرف قامته اذ أني لم أره واقفاً أبداً . وما كان فوق الأرض ، كان صغيراً جداً الى درجة ان الانسان يمكن أن يصطدم به سهواً اذا ما توقف الصوت . وأبداً لم أره يروح أو يجيء . وأنا لا أدري اذا ما كانوا يأتون به ، أو اذا ما كانوا يأخذونه ، أو اذا ما كان ينطلق بوسائله الخاصة .

المكان الذي اختاره هذا الكائن لم يكن معطى لقد كان المكان المفتوح أكثر من غيره في الساحة كلها . وحول الكومة الرمادية ، كان الناس يروحون ويجيئون دون انقطاع . وفي المساءات الشديدة الحركة ، كان يختفي تحت أرجل المارّة . وبالرغم من أني كنت أعرف مكانه ، وأني كنت أسمع صوته صوته ، فانه كان من الصعب علي أن أجده . ثم يذهب الناس بعد ذلك ويبقى هو في مكانه . بينما تكون ساحة «جامع الفنا» قد اقفرت تماماً . وبعد ذلك ، يظل مكوّماً في مكانه وسط العتمة . كما لو أنه قطعة ثوب قذرة ، تخلص منها أحد ما خفية وهو بين الجموع حتى لا يلاحظها أحد . والآن تفرق كل الناس وظلت الكتلة وحدها هناك . لم أنتظر أبداً أن يقف أو أن يأتي أحد ليأخذه . كنت أتسلل في الظلمة ، وأبتعد وقد استبد بي شعور ضاغط بالعجز ، وأيضاً بالفجر .

العجز هو شعوري أنا : لقد كنت أشعر اني لم أتمكن من

أن أنفذ الى سر تلك الكومة من القماش الرمادي . كنت أخاف من مظهرها . ولأني لم أكن أستطيع أن أهبها مظهراً آخر غير ذلك ، فاني كنت أتركها على الأرض . وحين أقترب منها أحذر شديد الحذر حتى لا أصطدم بها كما لو أني كنت قد جرحتها أو أحدثت لها ضرراً ما . لقد كانت هناك كل مساء وكل مساء كان قلبي يتوقف كلما سمعت الصوت لأول مرة ، وأيضاً كلما شاهدتها . ان طريق ذهاب وإياب ذلك الكائن كان مقدساً أكثر من طريقي . وأنا لم أتبعه أبداً . ولست أدري اين يختفي خلال بقية الليل وبقية النهار القادم . كان شيئاً خاصاً . وربما هو يدرك أنه كذلك . أحياناً كنت أشعر بالرغبة في أن ألمس باصبعي البرنس الداكن . أكيد أنه كان يلاحظ ذلك . وربما يملك صوتاً آخر يمكن أن يحتجّ به غير أن تلك الرغبة كانت تمحى أمام مجرى . قلت اني حين أبتعد سراً ، يستبد بي شعور شديد الوطأة ، ألا وهو الفخر . كنت فخوراً بأن تلك الكومة من القماش الرمادي تعيش . لم أكن أستطيع أن أعرف ما الذي يفكر به وهو يتنفس بصعوبة تحت المارة الآخرين ومعنى ندائه ظل بالنسبة لي غامضاً تماماً مثل وجوده . غير أنه كان يعيش ودائماً في الموعد . وأبداً لم أره يلتقط القطع النقدية التي تلقى اليه . كانت دائماً قليلة لا تتجاوز الا اثنتين أو الثلاث . ربما ليست له يد لكي يلتقطها . وربما ليس له لسان لكي يلفظ «الله» . وهكذا تحوّل اسم الله الى «آ . آ . آ .» بالنسبة اليه . غير أنه يعيش بحماس ، وبعناد شديدين . وهو يسكب صوته خلال ساعات وساعات حتى يصبح في تلك الساحة الكبيرة ، الصوت الوحيد ، الصوت الذي يستمر بعد كل الأصوات الأخرى .

* * *

٤) بائعات الخبز

ذات مساء ، وكانت الدنيا قد أظلمت ، ذهبت الى ذلك الجزء من «جامع الفنا» حيث تبيع النساء الخبز .

كن مقرفصات على الأرض الواحدة بعد الأخرى . وكن محجوبات الوجوه بحيث أن الانسان لم يكن يستطيع أن يرى غير عيونهن . وكل واحدة منهن كانت تضع أمامها سلّة مغطاة بقماش عليه بعض أقراص الخبز المدورة والمسطحة . أمرّ ببطء أمام الصف متأملاً البائعات والخبز . أعلمهن كن نساء باصحات وأشكالهن كانت تشبه أشكال أقراص الخبز . كانت رائحة الرغيف تصعد الى أنفي . وفي نفس الوقت كنت أكابد نظرات البائعات ذوات العيون الشديدة السواد . ولا واحدة من هذه النساء كانت تجهلني . بالنسبة لكل واحدة منهن ، كنت غريباً جاء ليشتري خبزاً . غير أني لم أكن أرغب في أن أفعل ذلك بسرعة لأني كنت أريد أن أصل الى آخر الصف ، وأنه لا بد لي أن أجد تعلّة لذلك .

أحياناً كانت هناك فتاة بين العجائز . وكانت أقراص الخبز تبدو لها مدورة أكثر من اللازم ، كما لو أنها لم تعجنها بنفسها . وكانت نظراتها تبدو مختلفة . ولاواحدة ، عجوزاً كانت أم صبية تبقى عاطلة لوقت طويل . ذلك أنهن من وقت لآخر يتناولن رغيفاً باليد اليمنى ويرمينه في الفضاء ، ثم يمسكنه . وبعد ذلك يرجّحنه باليد كما لو أنهن يرغبن في معرفة وزنه ، ويتلمسنه حتى تطقطق الشواية . وعقب كل هذه المداعبات يضعنه فوق الأقراص الأخـــرى . الرغيف يعرض للبائع ، بطراوته ، وبوزنه ، وبرائحته . وثمة عري فاتن في تلك الأقراص وأيدي النساء النشطة تقول لك ذلك . «يمكنك أن تأخذ مني هذا . خذه في يدك ذلك أن يدي لمسته » .

كان الرجال يمرّون ملقين نظرات جسورة . واذا ما وجد أحدهم واحدة يشتهيها ، فانه يتوقف ، ويتناول رغيفاً باليد اليمنى . وهو يرمي به في الهواء قليلاً ، ثم يلتقطه وبعد ذلك يتحسس وزنه بيديه كما فوق كفة ميزان ، ويتلمّسه حتى يطقطق وأخيراً يضعه فوق الأقراص الأخرى . وهو يفعل هذا حين يجده خفيف الوزن ، أو لأنه ببساطة لا يرغب في الشراء . غير أنه أحياناً يحتفظ به وعندئذ ندرك حر الرغيف والرائحة الخاصة التي ينشرها حوله . ويولج الرجل يده داخل جلابيته ، ويستخرج قطعة صغيرة لا تكاد ترى أمام شكل الرغيف المدور ثم يلقي بها الى المرأة . وأخيراً يختفي الرغيف داخل الجلابية . ونحن لا نرى المكان الذي احتوى فيه . ثم يختفي الرجل .

*

عبد الله العروي

أوروبا : الفكرة والأسطورة والوهم

الأوروبيون كانوا دائماً فضوليين لمعرفة رأي الآخر فيهم . هذا اذا ما سلمنا بأن هذا الآخر هو آخر بالفعل . وهنا ثمة كلمة تفسيرية تفرض نفسها

مؤرخاً ، تعلمت أن أميّز العناصر التي أدت عبر القرون الى منح الشعوب التي نسميها اليوم أوروبية وعياً مؤحداً كما تعلمت أيضاً أن أوروبي الوضع لم يصبحوا كلهم بالطبع أوروبي التفكير . ولكي يمرّوا من الفعل الى الفكرة ، كان عليهم أن يعيشوا ازمات هوية عميقة . أزمات عرفها خاصّة أولئك الذين كانت أوروبيتهم مشكوكاً فيها بسبب اسم أو بسبب شيء آخر الروس خلال القرن التاسع عشر ، والالمان في ما بعد الحرب العالمية الأولى . أنا لست أوروبياً لكني من طينة خاصة . فأنا في نفس الوقت قريب وبعيد ، واضح وغامض . وهنا تكمن خصوصيتي . ولقد كنت لُمحت من قبل الى منابع الفكرة الأوروبية .

التراث الاغريقي هو الأكثر روعة وأهمية بالنسبة للكثيرين . ونحن العرب ، نطالب به ، حرفياً على الأقل أرسطو بالنسبة لنا هو المعلم الأول . وهو الذي في ميدانه لا يمكن أن نتجاوز وهنا لا تتوقف المشابهة نحن نريد أن نكون ورثة العرب القدماء . والأوروبيون يريدون أن يكونوا ورثة الاغريق القدماء . وهكذا نحن جميعاً نتحمّل أحقاب توسّع وتقهقر ، مدّ وجزر ، تغذّي أحلامنا وتثير رغباتنا ، وتوقظ حنيننا . وهذا ما يمكن أن نسميه باكتساب الفكر التاريخي . وثمّة نتيجة أخرى لهذا المد والجزر وهي . إنفصام دائم الحضور ، غير أنه متجاهل طول الوقت .

أوروبا هي فكرة ، وأسطورة ، ووهم . سأبقى في مجال الاستعارات وسوف أترك للمؤرخين ، ولعلماء الاجتماع والاقتصاد ، مهمة تحديد حالة المجتمع الاوروبي خلال الاربعة قرون الماضية ، وسأبحث عن فكر أوروبا في أعمال الروائيين

الروائيين : دستويفسكي ، مالرو ، كونراد الخ . ومنذ منتصف القرن الماضي ، تناول العرب بدورهم المغامرة الغربية محوراً أساسياً لانتاجهم الروائي : الكاتب المصري طه حسين أراد أن يقدم نموذجاً لذلك من خلال قصة عنوانها «أديب» .

بطل هذه القصة يمضي في باريس ، شتاء ١٩١٧ المرعب والذي كابد الناس خلاله قسوة البرد والجوع ، وأيضاً أهوال أول قصف للطيران . وفي نفس الفترة أدرك المثقفون الاوروبيون التشابه بين النزاع الالماني – الفرنسي ، وبين المنافسة التي كانت قائمة بين اسبارطة وأثينا والتي وضّح توقليطس Thukydides جانبها التراجيدي بمهارة كبيرة . وساهم «أديب» في الحوار بحماس وغضب المصير الجديد وهو ينحاز الى الحضارة ، ويرفض القوة الوحشية قبل أن يسقط في هوّة الجنون المقد .
إن أوروبا بالنسبة لطه حسين ، كما بالنسبة لدستويفسكي أو توماس مان سراب . كلما حللناها ، ذابت في مفهوم التاريخ ان المغامرة الغربية ، أي رحلة أوروبا حول الكرة الأرضية ، هي في آخر المطاف مغامرة التاريخ البشري . إنها عبارة ذات التباس قاس : انها تجعل ، محاولات الآخرين تافهة ، وفي نفس الوقت تفرغ عبارة أوروبا من محتواها المحدد . وعلى هذا المستوى في التفكير ، لا يبدو مصير مجموعة بشرية واحدة حتى ولو كان اسمها اوروبا جديراً بجهد مثقف أمين لمنح شمولي .

واذا ما وجد إنسانيون أوروبيون كبار ، فانه بالمقابل لا يوجد إنسانيون متأوربون كبار .

حتى توماس مان نفسه الشديد التعالي ، والشديد السيطرة ، اكتفى بالتعبير عن تناقضاته دون أن يحاول تجاوزها اصطناعياً وهو يرى أن كل واحد من هذه المكونات ضروري بالرغم من أن هذه المكونات جد متباينة ، وهي مدعوة لمصائر

حد متباعدة الى درجة أنها لا يمكن أن توحّد مساهاتها الا في أوروبا خيالية تماماً مثل تلك التي يحلم بوجودها الفلاسفة والفنانون حين يدرك التاريخ نهايته ومعناه .

مهما يكن المجتمع الذي اليه ننتسب ، الفترة التي نقف حيالها فكرياً ، فاننا نكتشف أن أوروبا كفكرة هي مرادف للتاريخ . ولكن أن تكون تاريخياً يعني أنك تكون كموضوع أو كفكرة ، في حالة تحوّل مستمر . يعني أنك تكون حديثاً . كل كلمة تطرد الأخرى ، ويبقى الواقع ملتبساً وغامضاً . أن نقوم بإعداد تاريخ الحداثة ، يعني أننا نضيع وراء الباحثين وعلماء النفس من بودلير Baudelaire حتى موريل Musil . ولنبحث مرة أخرى من خلال أكسيل ، ما هي الحداثة بالنسبة لشخص ينتسب الى مجتمع يوصف خطأ أو صواباً بأنه تقليدي .

يغادر «اديب» ، بطل طه حسين ، قريته المصرية ، ويمرّ بالأزهر قبل أن ينتسب الى جامعة جديدة حيث يكتشف الفكر النقدي الأوروبي ، وقبل أن يرسل في رحلة دراسية الى فرنسا ودونما أية مرحلة انتقالية ، يجد نفسه وقد نقل من عالم منظم ، ومستقر الى عالم متحرك ، بل ويكاد يكون فوضوياً . ويبذل «اديب» مجهودات تكاد تكون مستحيلة . وفي ظرف أشهر قليلة يحقق تقدما مدهشاً في جميع الميادين . غير أنه بفعل موازية ، شائعة مع الأسف ، يساوي فترات العمل المكثف وفترات المجون المسحوره حتى ينتهي بالسقوط في هاوية الجنون .

في قصة عنوانها «الغربة» أثرت نفس الموضوع . فتاة مغربية تسافر الى باريس لأنها ترفض قبول ما يصفه لها الآخرون بأنه مصيرها المحتوم . وقبل ذلك كانت قد تعرفت على مهاجرة مجرية هي إحدى ضحايا أحداث ١٩٥٦ . وتحاول البطلة أن تجد لدى تلك المرأة تفسيراً لازمتها . إن قصة «الغربة» لا تنغمر في التراجيديا بل في المالنخوليا . وما كانت تظنه الفتاة المغربية أزمة شخصية لم يكن في الحقيقة سوى نتيجة ضرورية لتطور عام . وعندما تعتقد أنها اكتشفت شخصيتها ، تلتقي بالتاريخ . وفي الوقت الذي كان يتم فيه مد السكك الحديدية في الجانب الآخر من البلاد ، وكما حسب تسلسل لامرئي ، تلج قلب الفتاة الرعنة في المطلق . وهي تتمنى الديمومة لتعانق اللحظة ، والطاعة لتكون أمينة مع نفسها . ليست هي التي تكتشف نفسها ، وانما التاريخ هو الذي من خلالها ينكشف ويتجلى مانحاً بأسراره . وضحية لعملية بالكاد تعيها ، تجد الفتاة نفسها وسط آلام انعدام التوازن . وهي تتمنى لو أنها تعثر على نقطة ارتكاز في منفاها الذي هو أرض غربية وأرض غروب ، غير أنها سرعان ما تتحرر من الأوهام . وتنتهي القصة بتساؤل .

هذان رأيان حول المغامرة الغربية . وراء أوروبا والحداثة ترتسم الحرية ، وانعدام التوازن ، وأخيراً انهيار القيم والعدمية المطلقة من بين أشهر محللي مسألة الحداثة – بورخارت (Burckhardt) ، نيتشه (Nietzsche) ، دستويفسكي (Dostojewski) ، مان (Mann) ، موريل (Musil) – ليس هناك واحد ظل هادىء الأعصاب تماماً ، وليس هناك واحد استطاع أن يختم نعم بسلامة نية حتى نعم النيستشوية هي الاستمرار . العقول الأكثر هدوءاً توقفت عند تشاؤم رزين . آخرون آثروا العودة الى الأصول . نحن نعرف القاعدة : فلنحافظ على أفكارنا المسمة . انها تحمينا . ومقابلها في العربية : فلنتعلق بكل ما لا يزال واقفاً .

غير انه الى حد الآن ، لم يتمكن أحد من أن يحيي الماضي فعلياً . الشعوب تلج المستقبل قهقرة . انها حالة جد معروفة . وعندما يتكلم هيجل (Hegel) عن حيلة التاريخ ، وماركس (Marx) عن الايديولوجية فانما لكي يشير الى نفس الظاهرة . في بداية كل مرحلة تاريخية ترتفع الأصوات مطالبة بإحياء ما هو نصف منسيّ . غير أن نداء الماضي ، حين لا يعرقل ولا يوقف الحركة الاجتماعية ، يساعد في أغلب الحالات ، على اعتناق الجديد تحت أقنعة مستعارة ومتكلفة .

ظاهرة الرجوع هذه لا بد من أن ندرسها . أكيد أن النهضة والاصلاح كانا في أوروبا رجوعاً الى الماضي . الرومانطيقية أيضاً كانت كذلك . وأيضاً كل الحركات الكبيرة التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر . نداءات شبيهة انطلقت من شعوب أخرى . غير أن الاوروبيين يقولون اختيارياً ان المسألة تتعلق بأمر آخر مختلف تماماً ، ذلك أن الشعوب التي ليست أوروبية

لم تنطلق أبداً لكي تُدعى الى الرجوع . فبلازم الواقع . حتى القرن الخامس كان العرب والصينيون لا يزالون يكتشفون العالم : الاختصاصيون يعرفون جيداً أسماء مثل ابن بطوطة ، ابن مجيد ، تشانغ هو ، ما هوان . . غير أنهم مثل السندباد كانوا يعودون دائماً الى نقطة البداية . ومعاصروهم هم الأوروبيون كانوا يفعلون الشيء ذاته . كريستوف كولومبوس هو أيضاً عاد وانطلق عدة مرات . القطيعة مع الماضي استكملت في أوروبا مع ماجلان الذي كان قد عاد الى نقطة البداية لكن بعد أن دار حول العالم . وبفضل نجاح الطواف حول الأرض اكتشفت أوروبا قبل الآخرين ان العالم انتهى ومنذ ذلك الوقت ، تأكدت أنه لا أحد يمكنه أن يسير أبعد منها فوق هذه الأرض . مثل هذا الاكتشاف ، حتى ولو أنه لم يوضّح بسبب المنافسات القومية كان له تأثير نفسي لا مجال للشك فيه . الذي يصل الاول يضع الآخرين أمام خيار صعب . تقليده أو الانكفاء والعزلة حتى ولو دارت المنافسة وسط حلبة مغلقة ، فان الحل الثاني مرفوض التقليد وحده يساعد على الخلاص من الموت التاريخي . تقليد يساعد أولاً الذي وصل الأول قبل أن ينقلب ضده

لقد تحدثت عن ماجلان الملاّح وكان من الممكن أن اتخذ كمثال ماجلاناً فيلسوفاً ، أو فناناً ، أو عالماً ومن المؤكد اني سأصل الى نفس النتيجة في أوروبا ، ومنذ أربعة قرون أصبح الرجوع الى نقطة البداية إمّا فعلاً يحدث تطوراً مستحدثاً أو صرخة حنين أو مواساة ليس لها أي تأثير فعلي في موضع آخر مثل هذا الأمر يعني حقاً الانكفاء والصعود في الزمن . التاريخ ليس له نفس المحتوى من ناحية هناك ايجابية الفعل ، ومن ناحية أخرى هناك انعدام التوازن الذي تسببه كل من الحلم والاهواء الجامحة .

اذا ما كانت أوروبا مرادفة للحداثة ، واذا ما كانت الحداثة تعني دائماً انعدام التوازن ، فان معنى أن تكون حديثاً ينحصر في نهاية الأمر في الرغبة في أن تكون حديثاً . وليس في أي موضع آخر يصح أن نقول : وحدها الخطوة الأولى لها أهمية . علماء الابستيمولوجيا ، مؤرخو الاقتصاد ، منظرو الفن يؤكدون الشيء ذاته : امحوا التفاسير الجاهزة ، وستكتشفون العلم التجريبي ، ضعوا نصب أعينكم الربح المادي ، وستعثرون على مفتاح الفن . اليوم ، يبين لنا الواقع أن أوروبا ليست فقط في أوروبا . في سنة ١٩٤٥ ، كانت فقط في مكان آخر . وعلى صورة هذا المكان الآخر ، وبالتحديد امريكا ، بنيت من جديـد . والمانيا المهزومة كانت الأولى في هذا المضمار .

كل شيء يبدأ بالتقليد . سياسة الحرباء التي تسعى الى أن تمر دون أن يفطن لها أحد ، ودون أن تجرح النظر ، حتى لا تتعرض للانهيار . في البداية تشرع تفوّق أوروبا المقلدة ، غير أنها في النهاية تفرغها من جوهرها . لقد احسّت أوروبا بالخطر وحاولت بالقوة أو بالحيلة ، أن توقف تيار التأورب : وهذا ما يفسر إعجابها الشديد بالقوى الرجعية .

هل ستتوصل أوروبا الى منع بقية العالم من تقليدها ؟ الجواب واضح : لا . نظراً للظروف . ان أوروبا الجغرافية تأوربت حسب مراحل اين يمكن أن يتم التوقف ؟ عند فولتير كما عند بلزاك أيضاً ، البحر المتوسط هو روح الحضارة . وعنـد كانـــط (Kant) ، تنتقل روح الحضارة باتجاه الشمال ، بينما تتعتّم البلدان المتوسطية ، حتى تلك الواقعة على الضفة الشمالية . واذا لم تحافظ بلاد الاغريق على فنها لنفسها ، واذا لم تحفظ بلاد العرب لعلمها ودينها ، فلماذا لم تحتفظ أوروبا وحدها ، وهي التي حددت نفسها كسيرورة وكوعي تاريخيين ، بالفردانية ، وبالشرعوية ؟ وبالتحريرية ؟ لقد سعت الى المفيد ، والمربح ، والملائم ، وأحياناً أيضاً الى الصحيح والحقيقي . من يستطيع أن يرفض ، وباسم ماذا ، قيماً مشتركة ؟ بالاضافة الى ذلك يمكن أن نقول . ليس هذا جديدا .

البعض يؤكـد لنـا . وراء خطابها الواضح ، والبسيط ، والراشد ، تسعى أوروبا الى هدف مغاير تماماً . العقل ، والعلم ، والحرية المدنية الخ . . كل هذا كان ثمرة الصدفة مثلما أن أمريكا كانت نتيجة الخطأ . ويتحدث الناس اليوم اختيارياً عن الجانب الخفي للعقل الأوروبي . يوضع في المقدمة اسم أو عمل ، ثم يتم ابلاجها الى متاهة ، بحثاً عن حقيقة للسرية .

وفي الواقع ، فانه مهما يكن البعد الشيطاني للوعي الاوروبي ، فان غير الاوروبيين لم يتمكنوا أبداً من محاربته علانية ذلك أنه لم يقع تحمله بشكل واضح . ان اوروبا التي هي تاريخياً فعالة ، كانت موطن العقلانية الوضعية . وهي – أي العقلانية

الوضعية – التي قُلدت حتى ولو أنها في بعض الاحيان بقدت بشيء من الفتور .

وبحكم وضعيّتي ، لا يمكني أن أتحدث بوثاقة الصلة بالموضوع ، عما وحد قبل حرر أوروبا والذي له صلة بماضيها . وبعد انهيار الاستعمار ، أحدث المشاكل طابعاً اقليمياً . وأوروبا التي عادت من جديد مفهوماً جغرافياً ، أصبحت همّ من يحسبون أنفسهم أوروبيين . والا ليس هناك شعب يعيش عصره الذهبي . وما تسمّيه اليوم بعض الصحف الاقتصادية بالثلاثين سنة المجيدة ، أي المرحلة الممتدة بين ١٩٤٥ و١٩٧٥ ، والواقعة بين الحرب العالمية الثانية والازمة البترولية ، لم يعشها أحد كما وصفت . ويمكن القول ، ان اشكالية أوروبا الحالية ولدت بالضرورة في مجال التدهور ، مع العلم أن هذا التدهور هو دائماً نسبي . ان عصراً متدهوراً يمكن أن يكون أكثر انشراحاً ، وثراء ، وثقافة من عصر آخر يوصف بأنه عصر ذهبي . ان أوروبا التي خرجت من نفسها أعطت ، ومنحت نفسها ، وهذا هو جوهر تدهورها .

هل هي مغامرة فاشلة وفريدة في التاريخ ؟ بالعكس ، ان امتياز البلدان الاوروبية ، حتى تلك التي لها حجم متواضع ، هو أنها ظلت كما هي بعد أن كانت قد أجهدت نفسها في أماكن أخرى . قبل التجربة الاوروبية ، كان الاستعمار قاتلاً ، وللمستعمِرين قبل كل شيء .

أي مستقبل لأوروبا ، لهذه أوروبا التي حددها المعنيون بالأمر أنفسهم حسب مقاييس ليست في الظاهر جغرافية تماماً ، ولا تاريخية جوهرياً ؟

هل أوروبا هي قائدة العالم بفضل علمها وتكنولوجيتها ؟ كثيرون يؤكدون ان المخترعات تظهر دائماً في هذا الركن الصغير من الكرة الأرضية ، وأن الآخرين بفضل الحرية السائدة ، يأتون لاشترائها ، أو للتدقيق فيها اذا ما اقتضت الحاجة ، حتى يتمكنوا من إنتاجها في بلدانهم أولاً ثم في مرحلة أخرى في الاماكن التي ظهرت فيها هل ان هذه الفكرة الشعبية لا تزال الى حدّ هذا الوقت صحيحة ؟ وهل كانت كذلك دائماً ؟ أما التي السؤال ، وفي انتظار جواب المؤرخين الموضوعيين ، أعبر عن انطباعي الشخصي حتى ولو رفض أو

تعرّض للسخرية . بعكس ايديولوجية القرن التاسع عشر فان التوجه نحو التكنولوجيا ، الابنة الشرعية للعقل الماهر التخطيط ، والمقدر للعواقب ، يبدو لي أنه الأعدل تقسيماً العالم . وحسب رأيي ، فان أوروبا ستكون شيئاً فشيئاً واحد من جملة مراكز الاكتشافات العلمية والتقنية .

هل أن أوروبا هي مركز العالم ، وممر إجباري لجميع الاتصالات بين المجموعات غير الأوروبية ؟

لقد كانت كذلك لزمن طويل . والقارات الأخرى لا تزا تذكر ذلك . غير أن الخرائطية الجديدة التي أوجدتها أقم الاتصالات تغيّر الرّتابة : ليس هناك مركز طبيعي للعالم ليس هناك سوى مراكز وقتية مؤجلة . صحيح ان اليابانيي يستقرون في باريس أو في لندن أو في روما ، لكي يغز الأسواق الافريقية ، وان العلاقات العربية – عربية أو عرب – افريقية هي دائماً مثلثه . وأمام طموح أصحاب الايرادات هذا لا نستطيع نحن العرب إلا أن نذكر أن حضارتنا تأسست ع مثل هذه القاعدة التي نعلم جيداً مدى هشاشتها .

هل أن أوروبا هي المتحف الحالي للعالم ؟
ربما يكون هذا التكهن هو الأقل قابلية للشك . ورغم أن أورو منحت أمريكا كثيراً من ثرواتها الفنية مند قرن ، فانها لا تزا تمتلك المتاحف العربية والافريقية والآسيوية الوحيـ والحقيقية . وهي متاحف تساعد على الدخول الى قلب كـ حضارة ان منظمة اليونسكو اليوم لها توجّه افريقي ، وأغلـ أعضائها من العالم الثالث ، ومع ذلك فانه لا أحد يعترض ع مقرها في باريس . وهذا معطى ذو مغزى تماماً مثل اجتماعا منظمة أوبيك في فيينا أو في جينيف !

وبحكم طبيعة الأشياء ، أجد نفسي مستدرجاً الى أن ألعب د «أوزبيك» في الرسائل الفارسية لمونتسكيو . أي أني أكتـ رسالة الى صديق ظل وراء البحار وأنا أحدثه عن أورو كما تبدو لي : بيت جميل ، متين ، ومريح ، محاط بحديقة مزهر ومليء بالزرابي الفارسية ، وسيوف عربية ، وبتحف صينيـة ، بيت كما يحلم به قبطان طول مدة عمله الطويلة ، ا صحفي متجول ، أو ديبلوماسي ، أو تاجر . ويسألني صدي وقد أصيب بالخيبة : هل هذا هو كل شيء ؟ ولو كنت أتيه

قبل قرن الى هذا العالم لكنت وصمت سكاً ، أو برلماناً ، أو معملاً للأسلحة ، أو مكتبة ، أو وكالة تلفوبية ، أو قصراً ملكياً . ولكنت صفقت لوزير يخطب أمام لجنة برلمانية ، أو لمحاضرة مكتشف في قاعة العلوم ، أو لعرض حول إحدى الاكتشافات خلال إحدى الحصص الاكاديمية . غير أن هذه المعاهد ، وهذه المؤسسات ، وهؤلاء الأشخاص أصبحوا اليوم موجودين في كل مكان تقريباً بأعداد كبيرة أو صغيرة ، وبأسماء يصعب أحياناً نطقها .

وربما ينتظر صديقي أن أحدثه عن الحلول التي تقترحها أوروبـــا . غير أن أغلب ما تنتجه هذه منذ قرون مشكوك في نجاعته . أحدهم يكتب مقدمة لنظريه لن ترى النور أبداً ! وآخر يكتب روايه رحل يحاول أن يتحيل روايـه كل العقائد مرفوضة ، والنقد علاجي ، والشعار الأكثر تقدماً هو الآتي : ممنوع المنع . أكيد أنه يوجد في أوروبا الباحثون في الطريق ، لكن يا صديقي ، هل يخاطبوننا نحن . نحن الذين عرفنا آخرين بلحي وبعمائم بيضاء ؟ عندما يقولون : فلنذهب الى الشرق فانهم يعنون بذلك كاليفورنيا ، وهونغ كونغ ، هناك حيث توجد أوروبا متعددة . واختم رسالتي لصديقي الذي ظل في البلاد ، بانطباعين متعارضين .

أنا أسير في قلب لندن حيث أصبح الهواء نقياً بعد أن أطرد السكان من مدينتهم المعامل التي كانت لمدة قرنين مصـــدر ثروتهم . أدخل «الهايد بارك» واقف عند صفة «السربونتين» وفي حين تدور في رأسي جملة فرجينيا وولف (Virginia Woolf) الطويلة : والرأفة ، والمأتمية ، يستولي علي فجأة شعور ثقيل الوطأة وأحسّ كما لو أن ذلك المنظر فقد علة وجوده ، وأنه يوجد فقط لكي يكون شاهداً على تفتح نثر فرجينيا وولف .

أنا في مطعم يوجد في قلب هونغ كونغ . الساعة تشير الى الواحدة بعد الزوال وبعد قليل يمتلئ المطعم بموظفي البنوك وشركات التأمين ، والتجارة ، بسطارات من المعدن الأبيض ، وبأربطة عنق زرقاء ، وأقمصة بيضاء قصيرة الأكمام ، ويمسكون بالطبعة المحلية لجريدة Wall Street Journal . للحظة قصيرة كنت أريد أن أقول . انهم صينيون متنكرون . غير أني سرعان ما أتدارك : ليس من حقي أن أقول ذلك ، فنحن كلنا متنكرون بالتناوب .

أختم : اذا ما أتيت يا صديقي ، وجدت أن مأساتي هي اني فقدت سذاجتي ، واني أرى كثيراً أوروبا عبر انعكاساتها ، فاني أطلب منك أن تأتي لتراها بنفسك . وسوف نقارن بعـد ذلك انطباعاتنا . من لندن الى هونغ كونغ مروراً بمهتان ، ها هي رحلة طواف حول الأرض من نوع آخر . كان لينين يقول الثورة تتجه نحو الشرق . أما المؤرخون ، فقد استنتجوا ان (الحضارة) أوروبا – المجتمع قد اتجهت نحو الغرب . ها نحن نعود من جديد الى نقطة البداية . اليابان تبيع آلاتها لأوروبا الجغرافية وتشتري منها الخمور والكحول . وكثير من الامم توصف بأنها جديدة تطلب من الأوروبيين : ماذا يمكن أن تقدموا لنا من غير منتوجات الصناعة الميكانيكية ؟ ويعلق سكان إقليم أوروبا قـائلين : لنتحـد . ولنحتفظ بأفكارنـا لأنفســـنا لسنا بحاجة الى الآخرين . نحن العرب نسعى منذ أكثر من عمر جيل أن نتوحد أيضاً . نحن جميعاً : عرب وأوروبيون نعيش هاجس سماع طائر المينيرفا (Minerva) : لقد فات الاوان . لقد فات الاوان . لقد فات الاوان ، بينما الانسانية تقاوم التعدد وتواجه الفضاء . نحن جميعاً ضحية حنين ليس هو حنين بقية العالم .

محمد بنيس

صفات ممكنة
للأدب المغربي الحديث

١ - هده صفحات قصيرة (قاصرة ؟) تتآلف في صيغة ملف ، تم إنجاره تلبية لطلب من مجلة «فكر وفن» . وتآلف هده الصفحات يأتي أساساً من كونها تلتقي في القاس توصيع بعض معالم الأدب المغربي الحديث ، من طرف دراسيين مغاربة ، صاحبوا النصوص وساءلوها ، أو فعلوا في حقل الممارسة الثقافية ، ورافقت نصوص شعرية وقصصية هده الصفحات لتقريب المشهد ، ولصرورة معاشرة المناخ الابداعي داته ، مهما كانت النصوص محدودة

٢ - يمكن القول ، من غير مبالغة ، بأن دراسة الأدب المغربي الحديث ما تزال في بدايتها ، كما أن أسرار رحلته تظل خفية على المغاربة ، قبل غيرهم إن الدراسات التي تناولت هدا الأدب محصورة كمياً ، والقضايا التي أثارتها تحتاج بالتأكيد لمجهودات أوسع ، تفيد من النظريات النقدية ، مختلف عطاءاتها . وليس هدا الوضع غريباً ، لأن الاهتمام بهدا الأدب لم يكن متيسراً ، إما لتفضيل الأدب القديم ، أو اختيار الأدب العربي في المشرق ، ولم تصبح دراسة الأدب المغربي الحديث مقبولة ومرغوباً فيها إلا بعد أن عرف هدا الأدب كيف يحول موقعه داخل الحقل الثقافي ، مغربياً وعربياً ، وبعد أن توافرت شرائط الدراسة الاكاديمية . ونلحظ ، مند السبعينات انتشار دراسة هدا الأدب متراماً مع ما نلمسه من تزايد الانصات إلى ايقاعاته داخل المغرب وخارجه .

٣ - وبدلك يكون الأدب المغربي الحديث قد اختار مساراً قَفْراً ، أكان شعراً أم قصة قصيرة أم مسرحاً أم رواية ، مغايباً من بُعده عن المشرق ، وشرائط الاستعمار ، وأوضاعه اللغوية ، وطبيعة تاريخه الادبي ، ونوعية سياته الاجتماعية ، وظروفه الاقتصادية . عوامل اجتمعت لقمع سبل التحديث ، وتحد من طاقات الكتّاب ، وهو يرومون اندماجاً مضيئاً في مجتمع متحول ، وحضارة تدك أسوار الحياة التقليدية .
بالأشياء البسيطة شرع الادباء والكتاب : جعلوا من الدفاتر المدرسية مجلات ينشرون فيها إبداعاتهم ومقالاتهم ، فتنتقل من يد ليد ، فاحتأوا المجالس بأشعارهم وأفكارهم ، سافروا الى فلسطين ومصر ، وشيئاً فشيئاً وصلوا الى إصدار الصحف والمجلات في كل من تطوان والرباط ، مفيدين من حركة التجديد في المشرق العربي ، غير أن حملة الموانع وفي مقدمتها الاستعمار ، دفعت بهم ، لاختيار رئيسي ، هو ممارسة المواجهة اليوميـــة مع المحتل ، تاركين بدلك الممارسة الأدبية ، في الأغلب ، لصمت المعتقلات ، أو لرمز مؤجلٍ معلوم به . ولم يمنع كل هدا من ظهور النزعة الرومانسية مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات ، في الشعر ، بل أصبحت الأجناس الأدبية الأخرى من قصة قصيرة ، ورواية ، ومسرح ، مهيأة للاعلان عن نمادج يمتلك بعضها شرعية البداية ، ونقصد هنا الرواية على الخصوص ، بالعربية والفرنسية
إلا أن هده الطاقات ، الآخدة في اخسار الكتابة ، امتصها الوظائف و/أو الاختيارات بعد الاستقلال (١٩٥٦) مما أحدث فراغاً في الساحة الأدبية لم يتعود على تقويض العادة إلا مع الشبيبة الكائنة في السبيات ، وهي العائدة من المشرق ، أو الحصلة على مستوى ثقافي مكّنها من طَرح مسألة التحديث بمفهوم أنضج ، وهكدا رسمت مجلة «أقلام» ، ثم مجلة «أنفاس» منظوراً يربط بين التجديد الأدبي والتعبير الاجتماعي ، وهو ما سيترسخ مع السبعينات ، التي تؤرخ للأدب المغربي الحديث ، بمعناه التأسيسي

٤ - هو شبه تأريخ ، ينسى أو يصمت ، ولكنه محدّدٌ لبعض العلامات ، التي حفرت آثارها على هـدا الأدب ، قبل الاستقلال أو بعده ، تأريخ طولي ، له تماسكه وثقوبه أيضاً ، لأن تحديث الأدب المغربي ، استوحى نموذجه من قضايـا النظرية والممارسة معاً ، ومن ثم يبدو المسار صعباً أيضاً ، وقد عدته النزعة الوطنية بإشكاليتها الاجتماعيـة - الثقافيـة - التاريخية . من هنا كانت الصراعات الثقافية تابعة للصراعات السياسية ، وكان صمت العديد من الأدباء تعبيراً عن هدا الخلل المُضْمَر . وفي السبعينات خرج الفعل الثقافي الى فضاء السؤال والبحث ، كما شرع لحوار خصيب بين الكتّاب المغاربة باللغتين العربية والفرنسية ، بلورته مجلات ، ونـدوات ، وكتب ، ومعارض . . .

٥ - وما يمنح الأدب المغربي معناه التأسيسي ، هو العلاقة الجديدة ،

والنوعية ، التي ربطت بينه وبين قرائه في المغرب بالدرجة الاولى ، وخارج المغرب أيضاً لقد كان الأدب المغربي ، قبل نهاية الستينات ، وبداية السبعينات ، محصوراً في حلقات المثقفين الضيقة ، بل إن هذه الحلقات نادراً ما كانت ترى الى الأدب المغربي كحامل لأجوبة على أسئلة مغربيــة ، لهــا خصوصيتها ، وهي التي لا يمكن لغير المغربي أن يجيب عليها لقد كان المثقفون والقراء المغاربة عموماً ، يبحثون في الأدب المشرقي ، أو الغربي ، عما يعرفهم من طبيعة المجتمع المتحول ، ومن موقعه في مجموع التبدلات الانسانيه ، وهي الوضعية التي ستتغير مع بروز أدب يتمفصل التأمل في طرائقه التعبيرية بتأمل في الجسد المغربي ، عبر تجلياته الواقعية والرمزية والتخييلية . إن الأدب المغربي ، في هذا السياق ، لم يتهيب حرية البحث عن أشكال ، أو تبني مغامرة التجريب ، في الوقت نفسه الذي أعاد قراءة الواقع ، بأنماط من الوعي والوعي النقدي ، موحياً بالقلق ، أو اليأس ، أو الغربة ، أو المواجهة ، مما يعدده نسق الكتابة في بلد كالمغرب

٦ - ولا ريب أن هناك أكثر من عامل محدد وموجه لفعل التحديث ، وكل اختزال للانهائية العوامل يؤول في النهاية الى مأزق تفسير طبيعة هذا الفعل ومداه ، ومهما بدا الأمر ملتبســاً ، فان عوامل دالة تبدو الاشارة اليها من قبيل التقريب . إن الافادة من حركة التحديث في المشرق ، والمثاقفة ، ومراجعة الموروث ، والاسترشاد بنظريات التعبير الاجتماعي ، والدفاع عن تحرير الطاقات ، والانحياز للقضايا القومية والانسانية ، يمكن اعتمادها كمؤشر على هذه العوامل ، في اشتباكها وانسجامها ، فهي صريحة رغم تخفيها في بعض الأحيان ، لأن الحداثة الأدبية في المغرب ، كما هي الحداثة العربية ، ناشئة في مدار القضايـا المركزيــة ، الثقافيــة والاجتماعية - التاريخية ، التي تسم العالم العربي بالتقليد ، والقهر ، والتغريب ، والصراعات ، ومع ذلك فإن سمات التحديث وحدوده ليست واضحة كليّة .

٧ - إن هذا الأدب المغربي يشكل حقلاً لحفريات يجهد الادباء والنقاد في نحت أدواتها ، سعياً لاستنطاق الصمت ، واستحضار المنسي ، وتفجير المكبوت وإذ كنا ، هنا ، لا نبتغي وضع تصاميم صارمة لمستقبل هذا الادب ، فإن وضعيته العالية تهجس ببعده الانساني ، فضلاً عن بعده العربي ، وما يمكن أن يكون عليه فيما لو توفرت له حرية أفسح للتعبير ، وإمكانات النشر والتوزيع ، مما نشاهده من تضايق هذه الجهة أو تلك ، ومن استمرار الاعتماد على الخارج في إنتاج الكتاب المغربي وتوزيعه ، يهدد على الدوام بعودة التقليد ، في منطقة لم تتخلص بعد من الضغط التاريخي لبنية ذهنية تقليدية ، كان جيل العشرينات ، من الأدباء المغاربة ، أول من قاومها بأسئلة تحديات الحداثة . الحرية والمعرفة

عبد اللطيف اللعبي

عن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية

لقد كان الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية (أ . م م . ف) ، ولا يزال الى حد ما ، الابن الملعون للثقافة المغربية إن تعامل الثقافة المغربية (والعربية عموماً) مع ظاهرة الكتابة بلغة أجنبية كان يشبه الى حد بعيد تعامل ذلك الاب التقليدي المستبد مع ابن خرج عن الطاعة ، بل أكثر من ذلك ، مع طفل اكتشف الأبُ مذعوراً بأنه ليس من صلبه ، أي أنه لقيط

الأدب م . م ف . كان وليد ظروف تاريخية وثقافية استثنائيــة . وليد الصدمة الاستعمارية التي هزت أركان المجتمع وخلقت واقعاً جديداً تحكمه تناقضات جديدة وقانون صراع جديد .
لقد ركزت الحركة الوطنية في تحليلها للنظام الاستعماري على جوانب مصادرة السيادة الوطنية والاضطهاد السياسي والاستغلال الاقتصادي وحتى التحاليل التي تناولت المشروع الاستعماري ، كمخطط يستهدف إدانة لشخصية المستعمر وسلب هويته وتشويه ثقافته ، من زاوية التنديد والفضح والرفض ، أي من زاوية الدفاع عن الذات ، وليس من زاوية تشريح المشروع وتفكيك آلياته وضبط التأثيرات المختلفة التي بدأ يطبع بها وعي ولا وعي مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية

إن هذه النظرة التبسيطية للمشروع الاستعماري هي التي تفسر سوء الفهم ، والمصاعب التي لاقاها الأدب م م . ف . منذ نشأته . ونظر الى هذا الأدب على أنه يندرج في إطار المشروع الاستعماري الهادف الى القضاء على اللغة والثقافة العربيتين ، وبالتالي على أنه إضعاف للشخصية الوطنية وللحركة الوطنية المناهضة للاستعمار . ومما كان يصب الماء في طاحونة هذا الخطاب تصرفُ بعض الكتاب الناطقين بالفرنسية ، الذين وقفوا موقفاً مُلتبِساً من الحركة الوطنية أو موقفاً تبسيطياً بدوره ، إن لم نقل طائشاً ، من اللغة والثقافة العربيتين المنظور اليهما فقط من زاوية عناصرها التقليديــة

صفحة ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ لوحات للعباس القاسمي

المتحجرة . وليس من جانب المحنة التي كانتا تتعرضان لها أو من زاوية ديناميتهما الخاصة

ثم إن الادب م . م ف ، ونظراً لولاداته المتأخرة (كتابٌ واحد في نهاية الاربعينات وكتابان فقط في بداية الخمسينات) ، لم يتكون في تلك الفترة ، كحركة أدبية من شأنها أن تواكب مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار ، والمهام التي يطرحها ذلك النضال ، تلك المواكبة التي كان من شأنها أن تضفي عليه طابع الشرعية ، كما حصل الامر في التجربة الجزائرية مثلاً

هذه بعض العوامل التي تفسر اللعنة التي أصابت الادب م م ف عند ولادته وحكمت عليه بالتهميش وسوف يعاني فعلاً هذا الأدب ولمدة طويلة من عقدة «اللاشرعية» تلك

القـــرد :

إذا استثنينا إدريس الشرايبي ، الذي استمر في الانتاج منذ بداية الخمسينات الى الآن ، عرف الأدب م م ف انحساراً ملحوظاً بعد الاستقلال . وهذا ما عمّق الظن بأن الظاهرة كانت وليدة العهد الاستعماري ، وبأن زوال هذا العهد يحتم منطقياً زوالها . لكن سرعان ما ظهرت بعض البوادر التي تدل على بطلان هذا التحليل وقصوره فمنذ بداية الستينات ، بدأ الأدب م م ف بالفرنسية ينتعش من جديد ولو ببطء ، حتى جاءت مجلة «انفاس» لتتويج هذه الصيرورة الحتمية ، ولتخلق واقعاً مغايراً في الساحة الأدبية والثقافية

والجديد في الأمر هو أن «أنفاس» بلورت حركة أدبية واضحة المعالم وطرحت عناصر مشروع أدبي ثقافي متكامل .

إن خطاب «أنفاس» لم يكن ينطلق من فوق ، أو من خارج مراكز الاهتمام في الثقافة المغربية ، بل من عمق هذه المراكز بالذات لذا ، فإن محاولات تطويق هذا الخطاب باللعنة القديمة وبتهمة الاستلاب اللغوي كانت تتكسر دائماً على صخرة الواقع العنيد . وهذا الواقع يتمثل في كون حركة «أنفاس» كانت تطرح باستمرار التحديات الابداعية والفكرية التي أفرزها تطور الواقع والصراع الاجتماعي ، والتي لم يكن من الممكن غض الطرف عنها ، إذ أنها تعاود الكاتب والمفكر في كل خطوة أو لحظة من مقاربته للواقع الملموس ، ومن ممارسته لمهنته الابداعية والفكرية .

والخلاصة التي نخرج بها من هذه التجربة هي أن شرعية تعبير ثقافي ما ، أو حركة أدبية وفكرية ما ، ليست هِبَةً تُعطَى بالوراثة ، إنها مستمدة من الانجاز الملموس لذلك التعبير أو تلك الحركة ، أي من الاضافة التي تقدمها على مستوى ثقافي عام ، من صحة تحليلها للواقع ، وبالتالي من قدرتها على الاسهام في مشروع التجديد والتغيير

واللافت حقاً للانتباه ، هو ذلك التطور الذي حصل على مستوى «ثقافة المثقف» المغربي (والعربي عموماً) فنموذج المثقف تحول بشكل ملموس خلال العشر سنوات الأخيرة . والملاحظ أن الهوة كانت تفصل المثقفين المعربين عن المثقفين المفرنسين ، وإن كانت لا تزال قائمة على العديد من المستويات ، إلا أنها بدأت تلتئم في بعض جوانبها الاخرى لقد أدرك المثقف المُعَرّبُ خطر التقوقع داخل الثقافة واللغة الواحدة ، فأصبح هاجسه هو التمكن من اللغة الاجنبية ، ومن كل الانجازات الابداعية والثقافية التي تتم عبر العالم ، كما أن المثقف المُفرنس لم يعد يقف من اللغة الأم والثقافة الأم ذلك الموقف السلبي الذي كان يقفه في الماضي لقد اكتشف أن العالمية يمكن أن تكون مجرد سراب ، إن هي لم تنطلق من عمق ثقافي محدود ، ومن انتماء راسخ الجذور

ومما ساهم بشكل قوي في هذا التقارب مواجهة الفئتين المشتركة للعديد من التحديات التي يطرحها الواقع الوطني والقومي على مستوى التحليل والتعميق النظري ، وعلى مستوى النضال من أجل حرية التعبير والتفكير ، ومجمل الحريات الديموقراطية الأخرى

إن هذا التوجه لا زال جنينياً ومشدوداً برواسب أزمة الثقة ولعنة وعقد الماضي الا أنّ شروط تبلوره أصبحت قائمة موضوعياً

وسأدفع شخصياً بهذا الاتجاه في محاولة أوليـــة لرصـــد حصيلة الادب م م ف ونصيبه من عملية التجديد التي بدأت تخلخل حقل الابداع الادبي عندنا ·

- إن الأدب م م ف سيشكل تاريخياً أحسن دليل على فشل المشروع الاستعماري في تذويب شخصية المُستعمر ، وسحق هُويته ، وبتر جذوره الوجدانية والثقافية .

- إن هذا الادب أحدث نوعاً من «القطيعة الابستيمولوجية» في مسار الادب المغربي عموماً ، وهذه القطيعة لم تتم فقط على مستوى الشكل ، أي تكسير القوالب الجامدة التي كان الأدب المغربي يعيد إنتاجها باستمرار ، وتجاوز الفصل التعسفي بين الطابع المقروء والشفوي للكتابة ، ولكن أيضاً على مستوى المضمون ، كإشارة تجذير الكتابة في المعيش اليومي وكمواكبة نقدية حادة للتحولات التي طرأت على مجتمعنا ، خصوصاً في فترة ما بعد الاستعمار .

- إنه أحدث كذلك تَمَوْضعاً جديداً إزاء اللغة ، وأظهر بالملموس أن تجديد الابداع الأدبي لا يمكن أن يتم الا برفض المُعطى اللغوي (كيف ما كانت هذه اللغة) ، والمؤسسة اللغوية الواحدة .

- لقد سمح هذا الأدب بإدخال عنصر المغايرة والنسبية ، ووفي آخر المطاف عنصر الرؤية النقدية ، داخل الثقافة المغربية

- لقد سمح هذا الأدب في آخر المطاف بإخراج الأدب المغربي من حلقة الخصوصية الضيقة ، والدفع به نحو تلمُّس إشكالية المعاصرة

ومستلزمات الكونية ، ذلك لأن الكتابة بلغة أجنبية كاللغة الفرنسية أجنبية كاللغة الفرنسية التي تمّ بواسطتها تطوير هائل للابداع الأدبي والتجديد الثقافي ، كانت تفرض على صاحبها بذل مجهود كبير للارتقاء الى المستوى المطلوب .

وما يهمنا من هذه الطروحات ليس هو تبيـــان «تفـوّق» الأدب م . م . ف . على الأدب م . م . بالعربية ، ولو كان ذلك في فترة محددة من تطور هذا المكون أو ذاك ، بل هو تسجيل الحقيقة البسيطة التالية . إن الأدب م . م . ف . شكل نوعاً من التحدي بالنسبة للأدب م . م . ع . ودفع به الى مواجهة الاشكالات التي واجهها هو نفسه ، ولو في شروط مغايرة .

نحن لا نريد القول أن التطور المحسوس الذي طرأ على الأدب م . م . ف . ع خلال السبعينات ، وفي السنوات الأخيرة ، هو وليد هذا التحدي فقط ، إذ ان عوامل أخرى (وخصوصاً عامل التحول الذي طرأ على الأدب المشرقي في نفس الفترة) ، لعبت دورها في ذلك . الا أن الامانة الفكرية والتاريخية تقتضي أيضاً تسجيل اسهام الأدب م . م . ف . في صيرورة التجديد هاته .

المستقبـــل :

والآن ، كيف نرى مستقبل الأدب م . م . ف . في إطار الأدب المغربي والعربي عموما ؟

قبل كل شيء ، لا بد من التأكيد على أن زوال استمرار ظاهرة ثقافية ليس رهيناً بقرار قسري ، كيفما كانت قوة الجهاز أو النظام الذي يتخذ ذلك القرار . إن الأدب م . م . ف . كان وليد فترة تاريخية ، لا تزال سماتها وهياكلها قائمة بأشكال جديدة ، لكنها عميقة في مجتمعنا . وإن إعادة الاندماج اللغوي (أي التحول الى الكتابة بالعربية) قد يتم على مستوى بعض الافراد (ولو بمتاعب كبيرة) إلا أنها ، وعلى المستوى الموضوعي التاريخي لا يمكن أن تتم إلا بزوال الأسس العامة التي أنتجت وما تزال الاغتراب اللغوي

فاذا أكدنا على إسهام الأدب م . م . ف . في هذا الحقل ، فمن الضروري التأكيد على أن الأدب م . م . بالعربية هو الذي يحمل على كاهله مهمة مواجهة المؤسسة اللغوية العربية ، بكل حمولاتها ومحدداتها الاجتماعية والفكرية والعربية ، والقيام بالاجراءات الممارسة التي توفر شروط التجديد الابداعي من داخل وبوسيلة هذه اللغة .

من هنا يتضح ، وإن اختلفت المواقع والخطوط ، بأن الكاتب المغربي كيفما كانت لغة تعبيره ، يواجه نفس المعضلات والتحديات عندما تطرح عليه مهام التجديد / التأسيس في الكتابة . وبالتالي فإن أي طرح يصور علاقة الممارستين اللغويتين في الكتابة على أنها علاقة تنافر وإلغاء أو صراع حول الاصالة والمشروعية ، هذا الطرح لن يكون إلا تضليلياً .

أما على مستوى الكتابة بالفرنسية ، فكم هُم الكتاب الاوروبيون الذين لم يعانوا من التجربة الاستعمارية ، والذين كتبوا ، بحكم العديد من الاوضاع الخاصة ، باللغة الفرنسية ، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الاسباني أربـــال Arrabal والارلندي صموئيل بيكت Samuel Beckett والروماني بانيت اسراتي Panait Istrati ، ونفس الاشكال الذي طرحناه أعلاه يمكن أن نورده في هذه الحالة ايضاً

وهذه الأمثلة تستدعينا في نهاية هذا التحليل الى طرح إشكالية «المثاقفة» .

وكون الأدب م . م . ف . ، على غرار الادب الافريقي والكاريبي ، ساهم ولو بقسط متواضع في هذا العطاء يفرض علينا ليس رفع رواسب اللغة عنه فحسب ولكن التعامل معه كجزء من مقاومتنا لحيف الثقافي وعطائنا المنفتح على الثقافة الكونية ، هكذا نستطيع أن نكتشف أن الأدب م . م . ف . لم يكن نقطة ضعف في تاريخ تطور أدبنا بل نقطة قوة ستدفع بالأدب المغربي برمته الى تحقيق نفســه والاضطلاع بمهمتــه على المستوى الاجتماعي والانســاني والحضاري

محمد بنيس

الشعر المغربي الحديث

(١)

مند أواسط العشرينات أخد الشعر المغربي يبحث عن لغة أخرى، وعن سمة جديدة لهذا الفعل اللغوي الفريد، يتجاوب مع مد «النهضة» الشعرية العربية في المشرق، ويتجه بمغامراته الأولى نحو إعادة صياغة الرؤية الى الوجود والموجودات، واستبطان الحساسية الآخذة في التبلور، بفعل التبدلات التي أصبحت تسم النسيج المغربي، اجتماعياً وتاريخياً. كانت الشبيبة آنذاك تتحلق حول نافورة جامع «القرويين» بفاس، لتقرأ الشعر الوافد عليها من المشرق، وتتبادل الرأي في مجهول المغامرة الشعرية. وهذا الايقاع المحمّل بقلق التجديد هو ما طبع جيل علال الفاسي، وعبد الله كنون، والمختار السوسي، ومحمد بن ابراهيم، كرموز مغربية، ذهب كل منها في اتجاه يكاد لا يشبه فيه الآخر.

ومع الحرب العالمية الثانية تبدت حدود هده التجربة الشعرية، فكان الجواب الرومانسي، رغم حيائه، اكثر قدرة على مواجهة ما يرسم صورة مجتمع جديد، يعاني من قسوة الاحتلال الاستعماري، وضغط التقليد، فيما هو ينوي لتبني معالم الحرية، وأسس الاندماج في نهضة الشرق وبرق الغرب، مستوحياً هده المرة، نماذج شعرية أوروبية مترجمة، خاصة لشعراء مثل فيكتور هوجو، ولامارتين، وشلي وكيتس، وغوته وبوشكين. وهكذا انبثقت كوكبة شعرية مغربية يمثلها كل من عبد المجيد بنجلون، وعبد الكريم بنثابت، ومحمد الحلوي، وعبد القادر حسن، ثم اتسعت الأسماء، فيما بعد، لتشمل محمد الصباغ، وعبد القادر المقدم، ومحمد السرغيني. وهده الاسماء، باختلاف الأعمار والأساليب، ولدت مناخاً شعرياً، له الانين، والهمس، والغربة، والمناجاة... أي هذا السياج العاطفي الذي يجعل من الرومانسيين عائلة واحدة

في عزّ السنوات الأولى من الاستقلال (بعد ١٩٥٦)، أعلن الشعر عن صرورة التجديد من أفق آخر، هو اعتماد الواقع اليومي والتاريخي كمنطلق لتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية والرومانسية، مفيداً من التحولات الشعرية في الشرق العربي، وهي تؤسس للحرية الشعرية بفضاءها الكوني، خارجة بذلك عن ضوابط العروض التقليدي، والبنية السائدة للقصيدة العربية

وهذا التجديد هو الذي سيعثر على نماذجه المتميزة مع بداية الستينات من خلال قصائد أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، ومحمد الخمار، ومحمد بنميمون، وأحمد الجوماري، وعبد الكريم الطبال

فهؤلاء الشعراء كانوا قريبين من صدى الانسان المغربي، الذي وجد نفسه في متاه الاختيارات وتوالي مشاهد الاخفاق، كما كانوا مزودين بمعرفة شعرية متفاوتة، مكنتهم من بناء قصيدة مغربية نلمس فيها جرأة التجريب، واقتحام الحدود، وافتتاح غرابة اللغة، مما ولّد انفصالاً، نسبياً، بين الشاعر والقارىء، على أن هذا الانفصال الضروري هو الذي أعلن عن حق رؤية شعرية مغايرة في الوجود.

وتكون السبعينات فترة الانفجارات الشعرية، وهي الابعد كمغامرة. تكاثر عدد الشعراء الشباب، في الوقت نفسه تعددت فيه الأصوات الشعرية، وانطلق البحث عن خصوصية القصيدة المغربية ضمن القصيدة العربية، بدائقة نقدية مرة، وباختصاص دم وحيد مرة أخرى. وهنا أيضاً نجد حقلاً يحتمي بالرفض، والألق، والمهاوي السحيقة، لكأن فترة السبعينات تحولت الى نار مقدسة توقدها الشمسة في أعضاء الكلمات، فتأتي القصيدة بحثاً مستمراً عن أشكال لا مُستقرّ لها في جسد الشعر العربي الحديث، بعنف المساءلة، وابتهاج طرائق غير مألوفة في التصورات الشعرية السائدة.

(٢)

ان تجربة الشعر المغربي الحديث تصبح بدمها الشخصي، لأن ضغط التقليد الشعري، بما هو متحدر عبر تاريخ طويل، عرف دوماً، كيف يترك الشعر خارج الشعر. وما تلك المظاهر التي نلاحظها عبر امتداد تاريخنا الشعري الحديث، من خشية الخروج على القواعد والتصورات التقليدية، والانقطاع عن مزاولة الكتابة، وتبعية الشعري السياسي، وتحسب الصداع النظري، سوى تأكيد على ضغط التقليد. ومن ثم فان التجديد الشعري، الذي اخترق الزمن المغربي الحديث، قبل السبعينات كان يعثر على حجته في حركة التحديث العربية في المشرق، وعليها كان يستند في إقرار اختياره، إلا أن هذا لم يكن كافياً، لأن الشعر المغربي في هده الحالة لم يكن الا صدى يفتقد إبدال القانون القديم الذي حكم عَلقةَ الشعر المغربي بالشعر المشرقي، وهي كما سطرها الصاحب بن عباد «بضاعتنا رُدّت الينا»، ولا شك أن خضوع الشعر المغربي الحديث لم يكن متناسباً مع احتجاجه، كضرورة ملحة لكل فعل إبداعي له سلطة الاندماج في المسار العام الذي يحدد الحقل الإبداعي.

ولا شك أن الشعر المغربي الحديث يلتقي في هذا الوضع مع شعر بلدان المغرب العربي، وما يمكن تسميته بـالمحيط الشعري العربي، حيثما وجد، في مشرق العالم العربي أو مغربه. وهو وضع تشرطه

عوامل ثقافية – لغوية ، كما تشرطه عوامل اجتماعية – تاريخية . إلا أن ما أصبح عليه الوضع الشعري المغربي المكتوب بالفرنسية ، كما تجلى في شعر عبد اللطيف اللعبي ، والطاهر بنجلون ، وعبد الكبير الخطيبي ، ومصطفى النيسابوري كنماذج فقط ، وللتفاعل الخصيب بين جيل السبعينات والشعر الانساني ، عن طريق اللغة الفرنسية خصوصاً ، وللمستوى الثقافي المتقدم لهذا الجيل أيضاً ، ولاتساع وعمق العلاقة بين شعراء المشرق وشعراء المغرب في الفترة ذاتها هذه العوامل ، من بين العوامل المشكلة ، التي أعطت للقصيدة المغربية فضاءها الاستثنائي

(٣)

ولا شك أن ظهور أجناس أدبية ، مثل القصة القصيرة والرواية ، قد وسعت من حقل الممارسة الأدبية وتنوعها ، وهو ، بطبيعة الحال ، ذو تأثير على انفراد الشعر بسيادته في مجتمع كالمجتمع المغربي ، ومع ذلك فإن الشعر ما يزال يحتفظ بمكانته الاستثنائية وهذا ما تثبته القراءات الشعرية ، في السنوات الاخيرة ، حيث أصبح جمهور الشعر المغربي يعلن عن وهج الاحتفال ، بطقوس صمت الناسك ، ونشوة السالك في صباح القصيدة

على أن انتشار القصيدة المغربية عبر الاقطار العربية ، وتكاثر الدواوين ، وتراكم الدراسات ، والترجمات الى عدة لغات ، تكسب ، هي الاخرى ، ديوان الشعر المغربي الحديث بُعده العربي والانساني ، وتَحْلته مكان محبّةِ الأم البعيدة والقريبة

عبد السلام بنعبد العالي

عبد الكريم الخطيبي : نحو نقد مزدوج

ربما كان من الافضل الا نحاول ، ومنذ البداية ، تصنيف المفكر الذي نحن بصدده تحت صنف من أصناف الكتابة المعهودة ، ونحاول تحديد ما اذا كنا بصدد فيلسوف أو أديب أو عالم اجتماع . فنحن أمام مفكر يصر على الانفلات من كل تحديد ويأبى لأعماله أن تصنف تحت جنس من الأجناس الأدبية المعروفة ، مفكر يميل الى أعمال جهوية لا تخضع لمبدأ الكلية بقدر ما يطبعها التعدد والتشتت وبالرغم من ذلك ، فلا بأس أن نستعين بالمفاهيم التي يستعملها لنحدد طبيعة الكتابة عنده . ولعل أهم تلك المفاهيم مفهوم **النقد المزدوج** .

وعلينا أن نستبعد في البداية ما لا يعنيه بالنقد فليس النقد عند الخطيبي فلسفة سلبية تنتقد الفلسفات الايجابية الوضعية انه لا يقابل فلسفة بأخرى . وهو لا يعارض ، بل يفارق ويخالف لا يقول لا ، بل يجيب نعم ولا يعني ذلك أنه يجد الايجاب ضد السلب ، انه يريد أن يحرر السلب من كل لحظة تركيب ، يريد أن يذهب به الى أبعد مدى لذا فهو يؤكد بصدد الايديولوجية الاستشراقية «أنا لم أنسفها ، ولكن وضعتها في أزمة» ان النقد عنده عملية خلخلة وتقويض . ووسيلته في التفلسف هي أداة نيتشه انها المطرقة انه يأخذ لفظ النقد في معناه الاشتقاقي الفرنسي . نقد أي وضع في أزمة . بناء على ذلك فالنقد اذا يستجيب ويقول نعم ، فانه لا يقولها للهوية والكائن وانما للفوارق والاختلافات .

لذا فهو نقد مزدوج ينسلل الى الكيانات من فجواتها ويتخذ موقعه على هامشها

ولا نعني الازدواجية هنا ان النقد ينصب على الميتافيزيقا العربية ثم على الميتافيزيقا الاسلامية انه على العكس من ذلك ، يتخذ طريقه بين هذه وتلك . وهو ، كما يقول صاحبه «مجابهة بين الميتافيزيقا العربية والاسمية» ترفض الاختلاف المتوحش «الذي يقذف بالآخر في خارج مطلق» فيؤدي بشكل حتمي الى طلال الهويات المحنونة . ان الخطيبي ، على غرار جاك دريدا ، يعيد النظر في جميع الازواج التي أقامتها الميتافيزيقا ، والتي تتغذى منها خطاباتها ، لا لكي يرى فيها قضاء على التقابل ، وانما علامة على ضرورة «بحيث يظهر كل طرف من أطراف الزوج كمخالف للآخر ويبدو على أنه الآخر في ابتعاده وأرجائه .» ذلك أن الخطيبي لا يريد أن يخلط بين الانتربولوجيا وفكر الاختلاف . انه يميز الهوية عن التطابق . ويعتبر أن لا شيء حتى تراثنا نفسه يعطانا كما لو أنه نعمة . كما يعتقد أن أوروبا تقيم في كياننا . فالذاتي يسعى تملكه ، والهوية يسعى اكتساحها وغزوها . والغير لا يصبح آخر الا اذا حوّل عن مركزه وزحزح عن تحديداته المهيمنة . ان الذات في بعد دائم عن نفسها . وليس الآخر الا هذا الابتعاد . ليس السلب تعارضاً بين هويتين ، بل أنه يقظ الهوية نفسها . انه حركة تباعد الذات عن نفسها ، حركة

تصدع الداخل (والخارج) ، فالآخر «حركة مزدوجة تقف ضد كلية الأصل المطلوطة . انه المجال المفتوح لانفصال اللامتناهي عن الآخر والتقاء اللامتناهي معه . وهو مجال لا تحده حدود ، حيث يتم تجاوز الداخل والخارج المطلقين .

لا امكان إذن للحديث عن هوية عمياء تقوم في غياب عن الآخر فليس الآخر عند الخطيبي هو هذا الذي جيء لتقابل الذات ويعارضها بل أنه قائم فيها وهو حركة التباعد التي تسحرها لذا فان محاورة التراث ، الاسلامي والعربي ، ان آخر التراث لا يمكن أن يكون الا التراث ذاته «نريد أن نضع بوضوح وبمهجة مشكل مقومات كتابية تستعير من تراث ما المصادر الضرورية لتفكيك هذا التراث ذاته» فليست محاورة اللاهوت اهالاً له «لان اللاهوت أمر عظيم نضعف محاربته ونحاوره» .

لا تملك للتراث الا بمحاورته الا ان المحاورة لا تعني التخلي والاهمال انها على العكس من ذلك ، تقويض مستمر للمفاهيم وليست معارضة موقف بآخر فتفكيك المفاهيم استراتيجية وليس نقدا بالمعنى المعروف «عندما نحاور فكر الاختلاف العربي (سواء فكر نيتشه أو هايدغر أو بلانشو أو دريدا) فاننا لا نأخذ في اعتبارنا أسلوب التفكير فحسب ، وانما كذلك الاستراتيجية المتبعة كي نجعلها في خدمة نضالنا» عند الخطيبي دعوة الى الفلسفة كاستراتيجية وبرنامج دعوة الى ما أصبح يسميه **فكراً مغايراً** «ان هذا الفكر المغاير ، هذا الذي لم يجد بعد اسمه ربما كان وعدا وعلامة على صيرورة في عالم يسعى أن يتحول فلعلها مهمة لا نهاية لها »

ينادي الخطيبي باعتناق فكر مغاير ونقد مزدوج يقوض أسس السيادة ويعيد النظر في أصوله واسمه «فما من عالم ثالث ليس علينا أن نسلك الا مسلكاً ثالثاً ليس هو مسلك العقل ولا مسلك اللاعقل كما فكر فيهما الغرب ، وانما خلخلة مزدوجة تقول بفكر متعدد لا يختزل الآخرين (أفراداً أو جماعات) ولا يضمهم الى دائرة اكتفائه الذاتي ، إذ أن على الفكر أن ينتجب هذا الاختزال اذا هو أراد أن ينظر الى مجاله الخاص على أنه الكون في مجموعه ، ذلك الكون الذي ينحره التباعد وتتوزعه الهوامش والأسئلة الصامتة» وما يعيبه الخطيبي بالضبط على المعرفة العربية الراهنة هو أنها ظلت على هامش المنظومة المعرفية العربية «أنها لا توجد داخل تلك المعرفة ، بما أنها تابعة لها محددة بها ، ولا خارجها لأنها لا تعمل فكرها في الخارج الذي يؤسسها» . والفكر المغاير هو ابتداع هامش جديد لا يكون هامشاً أعمى تابعاً للمركزية الاوروبية ان المعرفة العربية لا تستطيع أن تتنصل من أسسها اللاهوتية أو التيوقراطية الا بفصل قطيعة لن تكون كذلك ما لم تكن مزدوجة «لتقابل المنظومة المعرفية العربية خارجها اللامفكر فيه ، وتعمل في ذات الوقت على تحرير الهامش ، ليس فقط عن طريق فكر يستعمل اللغة العربية كأداة ، وانما بالاتجاه نحو فكر مغاير يتكلم عدة لغات ويصغي لأي كلام أنى كان مصدره » .

هذا الاتجاه نحو فكر مغاير وهذا النداء ، هو ما يحاول الخطيبي أن يستجيب اليه في كتابة متعددة الواجهات تتردد بين النقد السوسيولوجي والبحث السيميولوجي والكتابة الادبية . لهذا فعندما يتحدث عن مواجهة بين الميتافيزيقا العربية والمتافيزيقا الاسلامية لا يسعى أن ينتظر دراسة مدرسية لأقطاب الفلسفة الاولى ، وانما «حواراً مع أكثر انواع الفكر والتفردات جذرية ، تلك الأنواع التي هزت العرب وما زالت تهزه» ، وقراءة سميولوجية للخط العربي والفن الاسلامي والوشم ، وكتابة أدبية تطرق مسألة الشر والحب والتصوف والموت وصراع الأضداد ها هنا يلتقي الخطيبي بالموضوعات التي علقتها الميتافيزيقا بغلافها وقيدتها بقيودها : يلتقي بالجسد لا كمسخ للخطيئة والشر ، إنما كقوة خلاقة وتدفق للرغبات ، يلتقي بالمقدس لا كموضوع متعال ، وانما كحضور في الفن «فكثير من الاسئلة المتصلة بالمطلق تتكرر من خلال العلامة الخطية التي تحقق فيها تغيراتها وجه المتستر عبر تلك الزخارف المتعبة بنشوتها» ؛ يلتقي بمسألة الاختلاف الجسي حيث تتحد المرأة موقعها بين الالهي والبشري ، ضمن تدرج المرئي واللامرئي ، فهي مرئي لامرئي وتحطيم للنظام اللاهوتي ، يلتقي بالتصوف حيث «ينحسر اللامرئي في المرئي ذاته وينتعاض عن غياب الاله في تجربة عميقة» . يلتقي باللغة ، لا كهوية متوحشة وإنما في تجربة ازدواجية كمجال لفعل الاختلاف حيث تتفاعل اللغات ولاينضاف بعضها الى البعض وانما يحيل اليه ويستدعيه و«يبقى عليه كخارج» يلتقي بالخيال الاسلامي لا ليحبسه داخل دائرة العقل وإنما ليرصد منطقه الخاص والقوانين المتحكمة فيه .

نحن إذن أمام مفكر لا يضع نفسه بين أشكال متنوعة للكتابة فحسب ، وإنما يضعها بين لغات ، بل بين ثقافات .

عبد السلام بنعبد العالي
قسم الفلسفة ، كلية الآداب ، الرباط ، المغرب

إدمون عمران المالح

حضـور الرسـم المغـربـي

يحدث لي في بعض الأحيان أن أشتهي الحصول على امتياز حُراس المتاحف ، الذين إذا ما انقادوا للحديث عن ليوناردو دافنشي تُلهم ابتسامة لاجوكاند أقوالهم ، أو على العكس ، تمتد الى الجهات الاربع كبرياء خطابهم . لا أملك هذا الامتياز . باستثناء بعض المؤلفات المحدودة ، لم يُدرج الرسم المغربي بعدُ في هذا المتحف الخيالي ، الثري بالمجلدات والمستنسخات ، هذا الذي عوّد الجمهور الواسع على الرسم الحديث والمعاصر ، من الانطباعيين الى كاندينسكي ، وبول كلي ، وبيكاسو ، ودوستايل ، وفرنسيس بايكون ، وروكشو ، وغيرهم . هذا مؤسف للغاية ، إذ ها أنا مضطر لأقدم الرسم المغربي من غير إحالة كافية ومباشرة الى اللوحات التي تنطق بحقيقته ، إذ لا شيء يمكنه تعويض أسبقية النظر ، فتجربة الرؤية لا تقبل بالاستبدال .

مؤسف هذا ! ومع ذلك فمن الواضح أن الرسم المغربي ، وخارج أي مقارنة عقيمة ولا فائدة منها كما هو جلي ، يتموضع في مستوى واحد مع معاصرة الفنون التشكيلية المعاصرة ، وهو بهذا استحق أن يُعرَف بشكل واسع ، فضلاً عن كونه أصيلاً ، كما أنه يساهم بالجديد في هذه الحركة ، بما هو غير طارىء فلكلوري ، ولا استنساخ سطحي لما ينتج في بلاد أخرى كباريس ولندن ونيويورك

تطورت حركة الفنون التشكيلية في ظرف حوالي ثلاثين سنة غداة استرجاع المغرب لاستقلاله ، إلى درجة أننا نعدّ اليوم العشرات من الرسامين المؤهلين ، فيما تظهر باضطراد مواهب جديدة ، ولا دخل لعامل السن في المسألة ، فهو لا يكشف شيئاً عن تجذر حركة الرسم المغربي ، ولا عن المناخ الخاص الذي نشأ فيه

في غمرة الاستقلال والحرية ، تحركت رغبة عميقة لإنهاض الثقافة الوطنية ، الحماس حيوي والنقاشات كذلك . إن الاسئلة تنصب على المستقبل ، على التوجه ، أي على مغزى وحقيقة هذه النهضة الثقافية التي يلتمسها ثراء وشرعية التقليد ، وكذلك الحداثة . في هذا المناخ ، وبالتلازم مع تطوير الأدب ، رأى الرسم المغربي النور ، وهو مناخ يعكسه في لغته النوعية ، كما في همومه وأبحاثه . كان بودي في هذا التقديم متابعة مسار رسامين مثل أحمد الشرقاوي ، والجيلالي الغرباوي ، اللذين ساهما بعملهما وبقوته ، في حياتهما القصيرة – اختفى الاثنان مبكراً بقدَرٍ غريب [1] – في إزدهار الرسم المغربي ، وهما يبرزان ضمن نخبة المواهب الكبيرة كالمليحي وبلكاهية وشبعه الذين استطاعوا التوفيق بين التدريس والبحث وإنتاج أعمال ما تزال ذات أهمية الى الآن . كان بودي أيضاً أن أتحدث – من غير إدخال

«يد» للفنان بالكاهية

فارق السن أو المكانة ضمن أحد أنظمة التراتب – عن رسامين أعرفهم جيداً وأشار عليهم بصداقة حريصة ، كمحمد القاسمي وفؤاد بلامين وعبد الله الحريري وميلود الأبيض وحسين الميلودي وعبد الكبير ربيع . فكل منهم يعمل ، بإسهامه الفردي وأصالة طبعه وأحلامه ، على إغناء وتطوير الرسم المغربي ، إلاّ أن ذلك مستحيل عليّ ضمن النطاق الضيق لهذا التقديم .

كيف يمكن إذاً أن نميز ونوضح الرسم المغربي ، كما يتجلى في أعمال الرسامين الذين أشرت اليهم – دون تجاهل رسامين آخرين يستحقون اهتماماً مثل صلادي والشعيبية وطلال والمهدي القُطبي وإدريس المليباني ومحمد نباني ، حتى نقتصر على بعض منهم فقط ؟

ان التوجه السائد في الفنون التشكيلية عندنا هو غياب «الرسم التصويري» ، وتلك خاصيتها ، عدا بعض الاستثناءات كالشعيبية التي ما تزال مرتبطة بأشكال بشرية في مجموع لوحاتها . هناك استثناء آخر يسعى التنبيه عليه بالنسبة للرسامين المصنفين ضمن «المطربين» كاين علال والورديغي . من ثمّ يمكننا بسرعة استنتاج أن الرسم المغربي يوقع بهذه الكيفية حداثته ويبرهن عن ولائه للفن التجريدي المعاصر السائد في الرسم الأوروبي والامريكي . و بالامكان تصنيف الرسامين المغاربة تحت شعار التجريد ، مقابل بعض اللافتات الخاصة المقتبسة عن نقاد الفن واعتبار الموضوع منتهياً . هذا لا يعني شيئاً ، ولأنه تم التسليم بهذه الفكرة الجاهزة ، فقد انفتحت أهاج إشكال خاطىء سال حبراً كثيراً ، وصناعة لا يستهان بها لحس الخط أيضاً ، في زمن عشنا فيه بفكرة أن الرسم وفد على المغرب في حقائب الاستعمار ، وهو صنف من العاهة الأصلية التي نزلت عليه كمصيبة . ينسينا من التوق إلى أصالة لم تكن بالمستوى الذي أعتقدنا أنها به . وفي هذا الجو المشحون بالموروث الثقافي والقلق والحساسية الحادة المؤججة باستقلال مكتسب حديثاً ، نصل الى التساؤل : رسامين مثقفين جميعاً ، عما إذا لم نكن نبيع نفسنا للشيطان بضربة ريشة .

ولم يكن رسم المسند قد أصبح بعدُ فراشاً للخيانة . المسألة الآن متفق عليها ، وأخيراً تم التحقق مما هو بدهي : ليس الرسم نشاطاً لقردة عارفين . إن المحاكاة لا تقود الى البعيد ، وتسوء في النهاية بالفشل ، وبالتالي لا يسعها الاطلاع على حيوية وتأصل الرسم المغربي . علينا أن نقول مع أنفسنا أيضاً بأن حُسبان المماثلات كأساس ليس إلا تجاهلاً للمسألة . ولْنسِر الى أبعد من هذا . ما قيمة هذه السمة العامة من التجريد إن هي لم تكن تجريداً بالضبط ؟ مرجعاً مطاطاً لا يقول شيئاً عن الأصالة المتفردة لعمل الإبداع التشكيلي بمجرد ما نقف على غياب أي رسم تصويري ؟ ما مصير حداثة الرسم عندما ندرك أن هذه الفكرة تتعتّم الى حد فقدان كل تماسك عند مراجعتنا لعدد من الافكار المسلم بها ؟

منذ ثلاث سنوات خلت ، كشف معرض نيويورك ، الذي فيه أقسام مواجهة بين الفنون البدائية لافريقيا السوداء والساحلية من جهة ولوحات كبار الاسماء للرسم المعاصر بدءاً من بيكاسو من جهة ثانيــة ، عن كل ما تدين به الفنون التشكيلية المعاصرة في ابتكارها وفي تصورها لهذه الجمالية الموسومة بالبدائية . فما الذي هو أكثر حداثة ، خصوصاً نحن ، غير السجل الضخم للفنون المسماة بالتقليدية ؟ غالباً ما أعطيتُ كمثال على هذا – وليس النموذج الوحيد – زربية (مخدّة) من منطقة تازناخت يمكن مشاهدتها بمتحف مراكش . زربية بلون أحمر موحد ، شاهدة على التحكم في الفضاء التشكيلي ، مسجلة بجرأة تصميماً لدليل مخطط بالأسود .

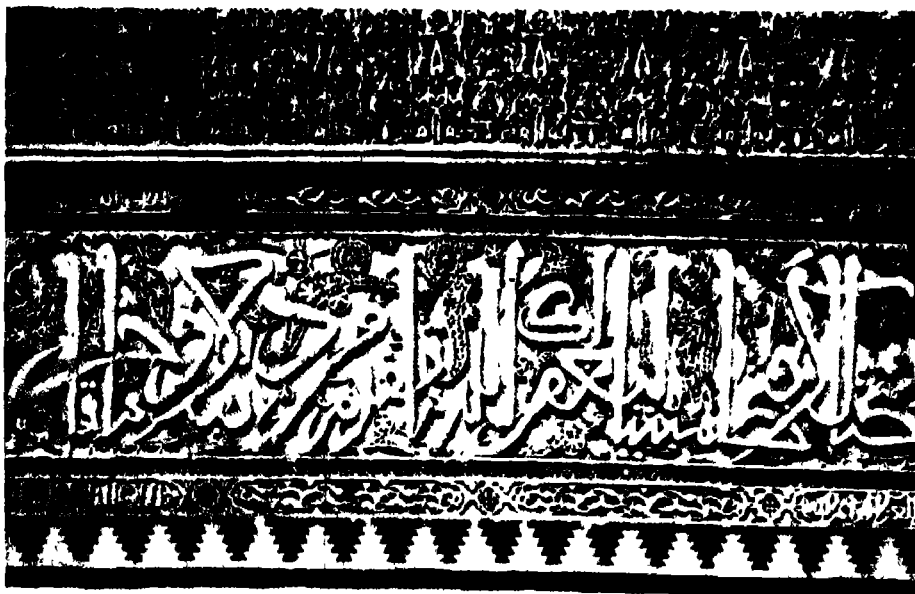
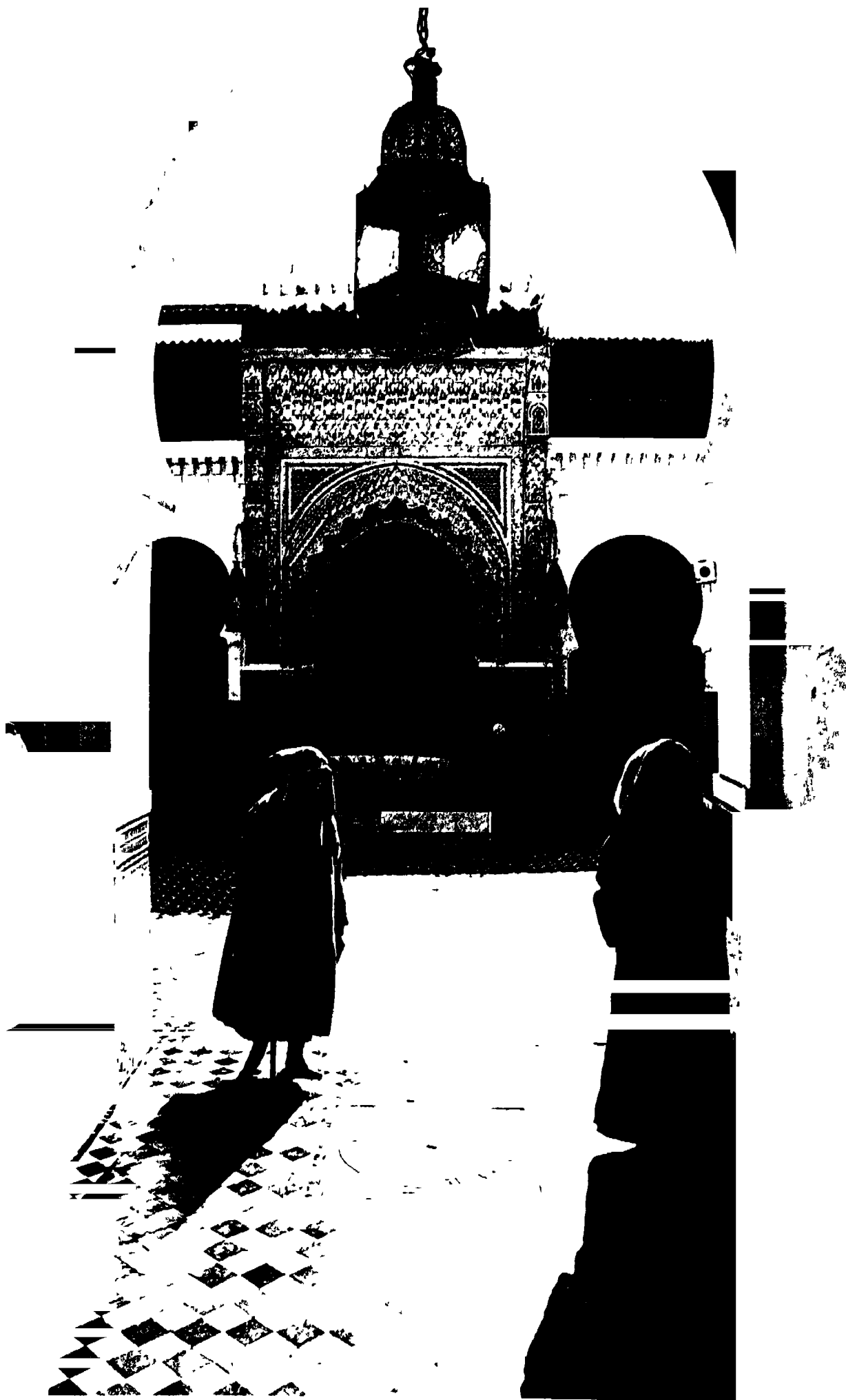
هناك جمالية محايثة لهذا الانتاج الحرفي ، في التقليد الذي يعود الى الأزمنة الخوالي كالزربية والخزف والمحار والنسيج والطرز والاعمال الجلدية والنحاس والحديد المسبوك وكذلك النقش على الخشب والفسيفساء والحلي والهندسة . إنها جمالية لا تؤول الى استثناء ، بل تحل جميع ممارسات الحياة اليومية المغربية ، محيطة بأدوات الاستعمال الذي تُستثمر بتعددية المعاني المحسوسة . وهي اليوم جمالية مهددة بالزوال نتيجة انتشار الأدوات البلاستيكية المزينة برسم بليد ومُتبجّح . هنا يكمن مصدر لابداعية نوعية ، حاملة لأسباب لا تقل فرادة كالتوافق المتلائم بين الدليل والشكل واللون موظفاً في تحويل مادة معينة أكانت تراباً أم خشباً أم صوفاً أم جلداً مدبوغاً أم نحاساً .

فاللون ليس مسلسل صدفة ، بل هو مقلّد بوظيفة دالة في فضاء محدد مثل الزربية (السجادة) . إنها «أبجدية» تصاغ في انصهارها ، في توافقها مع الدليل والشكل . حرفٌ مملت من الخط العربي ، زخرفة شكل هندسي . هذا هو قالب لغة تشكيلية وزمرية خصبة ، أي الاحساس البربري والصحراوي والاسلامي ، من خلال الفنون الاسلامية لكل من الشرق الادنى والاقصى وللاندلس ، دون اعتبار لرواسب ما قبل التاريخ التي برهنت الرسوم الصخرية على وجودها .

إلا أن هذه الجمالية الراهنة ، وبهذا المقدار من تعددية التعبيرات المتنوعة ، تحافظ على سرها مثل ماء محبوس في «خطارة» ، ويتطلب الأمر معرفة الامساك به . وهنا تتم المراهنة على مصير الرسم المغربي ، في هذه النقطة بالذات يأخذ عمل الرسامين معناه الكامل ، ولذلك يجب الاستماع الى محمد المليحي وهو يتحدث عن سنوات التدريس التي عاشها في «مدرسة الفنون الجميلة» بالدار البيضاء ، رفقة فريد بلكاهية ومحمد شبعة . كم من جهود بذلت للقطيعة مع أكاديمية متاحف أوروبا ، مع الحصن والطبيعة الميتة لضمان تحول جذري للرؤية . إن إلقاء نظرة جديدة وبطيئة على هذا الانتاج الحرفي ، الذي يُنقصُ من قيمته لأنه حرفي ، ولأنه تبعاً للمعيار العربي أدنى مرتبة من الفن ، وكذلك بتفادي الخطر المزدوج لإنتاج الحديث المحدد بالمماثلة أو الساقط التكرير المسطح للماضي . هذا هو الافق الاجمالي والمتطور الذي ينطرح ضمنه مسار كل رسام من الرسامين الأكثر أهمية . فمن خلال أعمالهم وأبحاثهم وتنوع تجاربهم يفتح هؤلاء الرسامون مسالك لهذا المشهد التقليدي الذي يكاد يكون على وجه التقريب مُستكشفاً ، على حد تعبير تشكيلي معاصر شاب .

وطبيعياً أن يُعيّن أيّ سهم علامة هده المسالك . فاستقلالية كل لوحة في نطاق أصالتها وتشنها بهده الاتحاهات الاحمالية هما ما يسمحان بتحديد هده القصايا وهكدا الأمر مثلاً بالنسبة لهحرة الدليل ، انطلاقاً من الحط العربي ، التي كان أحمد الشرقاوي أول من باشرها واشرف منها على تهيئة كتابة حديدة موفقة بين رمزية الدليل والكمال المرتح سيتابع البعض الآخر المعامرة التي تم تدشينها ، بإغنائها وتطويرها في مختلف الاتحاهات ، ودلك بإدماحها في سياقات مختلفة مثل عبد الله الحريري ومحمد القاسمي بل حتى المليحي بلوحته الشهيرة التي تتحسم عن طريق الكثافة وكميات اللون المتصادة ، ومع دلك ليس الحط العربي هو المرحع الالزامي أو الدليل المفروض للتشبث بالمجموعة الوطنية . هناك مسالك أخرى ونسيج بأكمله للروابط ، في العلاقات الدقيقة ، وعن طريقها يرتبط الرسام بالأرض التي عدته ، كل هدا الماء الدي يسري في حسد عمله . كنت أرغب في إمكانية تبيان وتفصيل كيف صاغ حسين الميلودي على انفراد ، وبعيداً عن الابتكارات الصارخة ، مجموعة من الأدلة الكونية إنها أبحدية دات ارتباط بالسحر وبالتآلف السري مع مدينة الصورة ، هده القلعة المعمرة في رعشة تأمل صوفي وكان بودي متابعة مسار فؤاد بلامين حطوة حطوة ، مسار هده الرؤيا المؤسّسة للمشكاة الملولبة في حدار من الساحه الداخليه لجامع القرويين ، ومتابعة أبحاثه عن الحداريات ، هده اللوحات المحمة الساحرة ، حيث انسياب الضوء واصفراره تحت قوس مخطط ، وهي توقع الحو المتفرد لاحدى المدن ، أعني فاس ، الأم المربية أيضاً متابعة الطفل محمد القاسمي أمام الباب الكبير ، باب ساحة «الهديم» بمدينة مكناس ، مسكوناً برؤية شخص كان يأتي كل يوم ليخطط على الحدار رموزاً ويمكن الاستدلال على مسار هده الصورة الموحيه بناء على التوتر في البحث ، هدا العبور للرموز المنتهية الى امتلاء الفضاء بواسطة اللون المرتب في نص ناطق كما نشاهده في عمله الأخير . وعند الكبير ربيع ! أردنا بسرعة أن نذكر بشولاح لكي ننسى ابن عربي في ليلة التصوف النورانية ما يعديه صمت فضاءات الأطلس . الى أي مصدر وجب الرجوع للامساك بهده الدقة وهده الرصانة في لعبة التصاميم الهندسيه ، المشكلة لفضاء عمق كما يبسطها ميلود الأبيض في لوحاته الأخيرة

كنا نخشى أن يصب فريد بلكاهية - انطلاقاً من الحلد كجسد والحناء ككتابة - في الفلكلور الزخرفي - على أن لدينا في الواقع مثالاً رائعاً في تحويل القيم التشكيلية بدءاً من تقنية متطاهرة ، هي إبتكار لغة حديدة ، يتحكم فيها صاحبها كلية . هنا كدلك أنوثة الحناء ، النظرة الأولى ، العيون المنفتحة على الأم وهي تنسّق لحر ولادة عالم مثلما تبرره المطبوعات حديثاً ، والمجموعة في حامل أوراق صادرة عن قاعة «نظرة للعرض بالدار البيضاء متآلفة مع قصائد الشاعر مصطفى النيسابوري . ما الذي علي قوله أيضاً ؟ عديدة أصيلاً رسام يود أن يظل مجهولاً ، إلا أنني أسمح لنفسي بتسميته ، إنه الحليل العربي رسام مدهش ، تستقبل اللوحة طلاءً من الحير ، لطخات من أزرق «النيلة» ، وترصيع لبعض الأسلاك النحاسية الدقيقة بمقدار شعرة . ولا يفعل أكثر من هدا للخروج من إطار اللوحة متحولاً في أزقة المدينة ، في ازرقاق بياض المنازل ، من الصور الخيالية الى التمس المحسوس المادي . أرض تحت الأرحل ، عين مقيدة الى الحدران الى المحيط الاطلسي .

ما الذي علينا قوله أيضاً إن هو لم يكن التساؤل المعلق ، تاركاً كلمة للامل ولرغبة رؤية الاشياء مباشرة ، عن كثب ، كي يتوقف أخيراً عمى أحد الخطابات !

فــاس
لحظـات الحالـة وفصـولهـا
تقديم واختيار محمد بنيس

١ – نادراً ما تملت الحطابات من الاحترال ، ولأنها كدلك فهي تستدعي على الدوام مفاجأة الثقب الحمية بعرو وراءها ، حتى يكون الامتلاء حداً من مسافة هدا الاحترال ولنا في فاس نموذجاً هناك حطابات تبلورت ، قديماً وحديثاً ، حول هده المدينة ، وكل واحد منها ، أو كل سلسله منها ، حتطف فاس لتعيد صوغها من حديد في مشهد لغوي هو الموحه لرؤيتنا . باللغة نرى فاس ، كما باللغه نرى عبر فاس . ومن مشهد لغوي لآخر تتبدل الرؤيات أو تتقاطع ، تتحاوب أو تتنافى

٢ – تتحول فاس في الحطابات الحديثة الى معجم العرانه ، أو رحم التاريخ ، ومن هاتين الرؤيتين تتفرع حطوط السفر ولكن دلك الطفل الصغير ، الدي يلوح ىيديه للزائرين ، ويقيم للعات احتفالاً على شفته ، لعله يرشد هؤلاء وأولئك لأسرار لعبه الظل والضوء ، لتناغم الأزمنة على الجدار الواحد ، لتمارح ايقاع الخطوات بايقاع الآذان بإيقاع الضرب على صفيحة النحاس ، دلك الطفل قال لي مره «فاس ، مدينة البدو والفقراء» . هدا حطاب مسكوت عنه ، يتقاسمه المقيم والمهاجر ، المقيم يحتمي بآخر السقوف ، والمهاجر محتون بدوامة الحداثة المعطوبة .

٣ – أي خط تتبعه ، إذاً ؟ هنا التاريخ متراص ككتلة ، عصر يلاحق عصراً ، ولكن أبدأ من حيث شئت فلن تصل فاس هنا المآثر . جامع القرويين ، مدرسة العطارين ، ضريح صاحب القبة الحمراء ، الدباغين ، باب المحروق ، العشابين ، درب البقة ، وادي الشرفاء احعل من أي مأثرة دليلاً واتبعها فلن تصل فاس هنا خطوط التجارة القديمة · تمبوكتو ، السيغال ، القيروان ، قرطبة ، غامر بالسفر من أحدها فلن تجد فاس

٤ – دلك الطفل الصغير يعلم أن فاس تغادر مكانها مثلما غادرت رمانها ، وأن ما تتحلق حوله الندوات تحت إنقاذ المدينة من الاندثار تعضيد لاحترالها الى معجم العرانة ، يقتربون منه فيما هي تبتعد عنهم وعن نفسها . نسيتها الذاكرة والحلم معاً . شيئاً فشيئاً تجف عيون الماء ، تتساقط الجدران على بعضها ، والحبر لم يعد بحاجة لبياضه الحار

٥ – فاس حاله لها سر المتاه . هدا هو الطريق التي نختاره للسفر من قبل كان مركز المدينة يؤالف بين الديني والعلمي والتجاري ، تلك كانت حقيقتها . فضريح باني مدينة فاس ، الريس الثاني ، حامي المدينة ووليها ، قريب من جامع القرويين ، حصن العلوم ، وحولهما يتورع نثار الأسواق التجارية الملتحمة بينها عبر ممرات تتق في المتاه لهدا المركز كانت القراءات تتوحه وفيه تتوحد ، وهاهو العاصر تفك الارتباط

٦ – قراءة المتاه يبعثها خط الرغبة ، بالتواءاته ومنعرجاته . هو حط مشبع بالنشوة والشهوة ، منحصر في الشيء الدعر لا يقبل بالاحترال ، يمارح بين الأزمنة وحطاباتها ، يسافر من الواقع ، الى الرمز ، الى الخيالي ، يصادق الماء والحجر ، ينصت لهتاف الأشياء وهو في غمرة احتفالها ، يتعلم من الميتين فرحهم ، ويترك النص معلقاً في ناحية ما ، نقشاً أو أغنية . إنها قراءة حطابات متعددة الأصوات ، تعويك بالدخول الى متاه ميرته هي نبي الحقيقة المتلئة

فاس من خلال النصوص القديمة

صورة متبادلة

لم تزل مدينة فاس من حين أسست دار فقه وعلم وصلاح ودين ، وهي قاعدة بلاد المغرب وقطرها ومركزها وقطبها ، وهي كانت دار مملكة الادارسة الحسنيين الذين اختطوها ودار مملكة زناتة من بني يفرن ومغراوة وغيرهم من ملوك المغرب في الاسلام ، ونزلها لمتونة في أول ظهورهم على المغرب ، ثم بنوا مدينة مراكش فانتقلوا اليها لقربها من بلادهم بلاد القبلة فأمّا الموحدون بعدهم فنزلوا مراكش واتخذوها دار ملكهم لقربها من بلادهم وكونها مبنية في جوارهم وبين قبائلهم ، ومدينة فاس لم تزل أم بلاد المغرب في القديم والحديث ، وهي الآن قاعدة ملوك بني مرين أطال الله أيامهم ، وأعلا أمرهم ، وخلد سلطانهم ، فهي مهم في المحل الرفيع ، والشكل البديع ، وقد جمعت مدينة فاس بين عذوبة الماء ، واعتدال الهواء ، وطيب التربة ، وحسن الثمرة ، وسعة الحرث وعظيم بركته ، وقرب الحطب وكثرة عدده وتحره ، وبها منازل مؤنقة ، وبساتين مشرقة ، ورياض موروقة وأسواق مرتبة مأسقة ، وعيون مهمرة ، وأنهار متدفقة منحدرة ، وأشجار ملتفة ، وجنات دائرة بها محدقة

ومدينة فاس لم تزل من يوم أسست مأوى الغرباء ، من دخلها استوطنها وصلح حاله بها ، وقد نزلها كثير من العلماء والفقهاء والصلحاء والادباء والشعراء والاطباء وغيرهم . فهي في القديم والحديث دار علم وفقه وحديث وعربية ، وفقهاؤها الفقهاء الذي يقتدي بهم جميع فقهاء المغرب ، لم يزل ذاك على مر الزمان ، وذالك ببركة بانيها مولانا ادريس رضى الله عنه ، فانه لما أراد الشروع في بنائها رفع يده وقال «اللهم اجعلها دار علم وفقه يتلى بها كتابك وتقام بها حدودك ، واجعل أهلها مستمسكين بالسنة والجماعة ما أبقيتها» ، ثم أخذ المعول بيده فابتدأ بحفر الاساس ، فلم تزل مذ بنيت الى يومنا هاذا وهو عام ستة وعشرين وسبعمئة دار علم وفقه وسنة ، والجماعة بها قائمة .

ويكفي من فضلها وشرفها ما ورد عن النبي صلا الله عليه وسلم في صوفها ، فانه وجد في كتاب دارس بن اسماعيل أبي ميمونة بخط يده رحمه الله تعالى : حدثني ابن أبي مطر بالاسكندرية قال : حدثني محمد ابن ابراهيم المواز ، عن عبد الرحمان ابن القاسم ، عن مالك بن أنس ، عن محمد بن شهاب الزهري ، عن سعيد بن المسيب ، عن أبي هريرة رضي الله عنه ، عن النبي صلا الله عليه وسلم أنه قال : ستكون مدينة تسمى فاس أهلها أقوم أهل المغرب قبلة وأكثرهم صلاة ، أهلها على السنة والجماعة ومنهاج الحق لا يزالون متمسكين به لا يضرهم من خالفهم يدفع الله عنهم ما يكرهون الى يوم القيامة .

عن كتاب «الانيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس» ، تأليف علي ابن ابي زرع الفاسي (القرن الثامن الهجري) ، صفحات ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ دار المنصور للطباعة والوراقة ، الرباط ، ١٩٧٣

دخول المهدي بن تومرت مدينة فاس

إعلم أسعدك الله سعادة المقربين أنه لما دخل المعصوم فاساً نزل بها بمسجد ابن العمام ، ثم رحلنا منه لمسجد ابن الملحوم ، ثم منه لمسجد يعرف بطريانة ، لأنه كان في الصومعة بيت ، وكان المعصوم يعمره ويقرىء فيه العلم ، وكانت طلبة فاس يهرعون اليه من كل مكان ، ويتصايح بعضهم لبعض يقولون تعالوا بنا للفقيه السوسي الذين منهم علي بن الملحوم ، وأخوه أحمد ، وابن أبي داوود ، وأحمد بن دبوس ، وعبد الرحمان بن الشكة ، وأحمد بن بيضة ، وابن أحمد ، وعبد الرحمان الشريف ، وابن مسولة ، وابن برقوقة ، وعبد الرحمان بن ركور ، وابن العرديس ، ويوسف ابن المعيلي ، وأحمد بن يعمد راسه ، هؤلاء الذين كانوا ملازمين الامام المعصوم يأخذون عنه العلم ويذاكرونه فيما عندهم من الغموض ، فكان المعصوم يفحمهم ويفهمهم ، وكان المعصوم يمشي ويلقى الصغار إذا خرج ويرونه ويتعلقون به ، فكان يمر يده المباركة على رؤوسهم ويقول لهم أسعدكم الله ، أي زمان تدركون يا بني .

فلما كان يوم من الايام دخل علينا المعصوم وقال لنا اين الصبيان ؟ فقلنا ها نحن حاضرون ، قال ما منكم أحد عاصي ، قلنا كلنا حاضر فقال المعصوم اخرجوا واقطعوا مقارع من شجر التين الذي أسفل الوادي الذي لا ينتفع به واقبلوا بسرعة ، وكنا في سبع نفر أولنا الخليفة عبد المؤمن بن علي ، وعبد الواحد ، والحاج عبد الرحمان ، والحاج يوسف الدكالي ، والعبد الفقير أبو بكر بن علي الصنهاجي المكنى بالبيدق ، وعمر بن علي ، وعبد الحق بن عبد الله ، وكانوا يقرأون على المعصوم ، فخرجنا السعة وأقبلنا بسبعة مقارع من دكار التين ، فقال لنا أحموا مقارعكم وسرنا معه وما علمنا أين يتوجه حتى وصلنا رقاق برقالة ، قال لنا تفرقوا على الحوانيت ، وكانت الحوانيت مملوءة دفوفاً وقراقر ومزامير وعيداناً وروطاً وأربنة وكيتارات وجميع اللهو ، فقال لنا المعصوم اكسروا ما وجدتم من اللهو ، فقام أربابها بالصراخ ، وساروا شاكين نحو قاضيها ابن معيشة[1] وكان يومئـــذ قاضيها ، فقال لهم لولا ما رأى في السنة ما كسرها ومزقهـــا ، مروا فانكم مخالفون للحق ، وكان يبالو يومئذ سلطان الغرب ، وكان يسكن بني تاودة[2] فخرج في ذلك الوقت يبالـــو لعمارة ، وكان فيهم أقوام مخالفون عليه ، فخرج إليهم يبالو وقتل منهم ثلاثة أشياخ : يكسـاس ، وحيان ، ويحسون ، ثم قتل لحاية[3] وساق رؤوسهم وعلقها في باب السلسلة[4] وأتى بعمائمهم وكان مطمر يحكم فاس والحياني يومئذ مشرفهم بعدما كان مقدماً على الجياريين ، وكان الحياني له حظ عظيم حتى لم يكن في زمن الحشم[5] أحظاً منه ليقضي الله أمراً كان مفعولاً ، فعند خروج الحياني للقصر خرج المعصوم من فـــاس متوجهاً لبلاد السوس وغدا نحو مكناسة ، والله الموفق للصواب

مجلس سلطان المغرب

---

١) عبد الحق بن عبد الله بن معيشة الغرناطي ، كان قاضيا بفاس على عهد السلطان المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين ، واخر بامره عددا من المنشآت العمرانية بجامع القرويين وسائر المدينة ، صرف عن قضاء فاس عام ٥٣٣ هـ

٢) بني تاودة هي القرية المعروفة اليوم بفاس البالي الكائنة بطن الوار من قبيلة فشتالة بقيادة قلعة سلاس من اقليم فاس ، بنى بها المرابطون حصنا لمراقبة سكان جبال عمارة ولما ثار مردرع على الخليفة عبد المومن بن علي سنة ١١٦٣ م استولى على بني تاودة وخرب الحصن وقتل كثيرا من السكان فاندثرت القرية وعرف بعد ذلك الحصن باسم فاس البالي الذي ما زال يسمى به الى الان

٣) لحاية ويقال ايضا حاية ويعرف احيانا بالالف واللام (الحاية) قبيلة جبلية واقعة بقيادة غفساي على نهر ورغة شمالي مدينة فاس ، تشتمل على تسعة بطون بني الرحان ، وبني بورولات ، وبني محمد ، وبني زيد ، وبني كيلان ، واولاد فرون ، وزاوية مولاي عبد الرحمن ، وزنبور المشط والزرارده ، وهي من جذم اوربة البربري

٤) ما زال اسم هذا الباب معروفا الى اليوم بفاس ، وان كان الباب اندثر من زمان ، وهو واقع اسفل راس الشراطين على وادي بوخرارب امام قنطرة الطرافين الواصلة عدوة الاندلس بعدوة القرويين

٥) يريد المرابطين ، أطلق عليهم الموحدون هذا اللقب لانهم في نظرهم في حكم الحشم اي الخول والعبيد ، أو في حكم نساء الحتشمات لانهم كانوا يتلثمون

عن كتاب «أخبار المهدي بن تومرت وبداية دولة الموحدين» ، صفحة ٣٤ من تأليف أبو بكر بن علي الصنهاجي المكنا بالبيدق (منتصف القرن السادس الهجري) ، دار المنصور للطباعة والوراقة ، الرباط ، ١٩٧١

منفيٌّ يتذكر

ليون الافريقي يتحدث عن مدينة فاس في كتابه الشهير «وصف افريقيا» .

البيمارستـــان

البيارستان حجرات مخصصة للحمق ، أي أولئك المجانين الذين يقدمون بالحجر ويرتكبون أنواعاً من الأذى ، يقيّدون فيها بالأغلال والسلاسل وجواجز هذه الحجرات من جهة الممر وداخل البناية مسورة بعوارض خشبية متينة جداً وإذا رأى المكلف بتقديم الطعام للحمقى هياج أحدهم انهال عليه بضربات متوالية من عصا يحملها معه دائماً لهذا الغرض . وقد يقترب بعض الغرباء من هذه الحجرات فيناديه الحمقى ويشكون اليه استمرار حجرهم في السجن رغم شفائهم من حمقهم ، وما يتعرضون له من كثرة سوء معاملة حراسهم كل يـــوم . وإذا صدق المار كلام أحدهم واتكأ على جانب نافذة حجرته ، مد الاحمق اليه يده وأمسك بتلابيبه ولطخ بيده الأخرى وجهه بالغائط ، لأن هؤلاء الحمق ، وإن كانت لهم مرحاضات ، يتغوطون غالباً في وسط الحجرة ، وعلى الحراس أن ينظفوا هذه الأقذار باستمرار .

صفحة ١٨٠

الفنــادق

يوجد بفاس مائتا فندق ، بناؤها في غاية الاتقان ، بعضها فسيح جداً ، كالتي تقع بجوار الجامع الكبير ، وتتألف كلها من ثلاث طبقات ، منها ما يشتمل على مائة وعشرين غرفة ، ومنها ما يشتمل على أكثر من ذلك وفي كل فندق صهريج وميضأة بالوعاتها لاستفراغ القاذورات ولم أر قط في ايطاليا أبنية مثلها ، الا مدرسة الاسبانيين الموجودة في بولونية[1] ، وقصر الكردينال سان جورج في روما . وتفتح كل أبواب الغرف على ممر

يختلف الى هذه الفنادق دائماً أولئك الذين يعيشون أشنع عيشة ، يغشاها بعضهم للسكر ، وبعضهم لاتيان شهوتهم مع بائعيات مرتزقات وبعضهم الآخر ليكون بمنجاة من الحاشية بسبب تصرفات غير شرعية ووضيعة حسن أن نضرب صفحاً عن ذكرها .

لأرباب الفنادق أمين ، ويؤدون بعض الاتاوات للنقيب ، بالاضافة الى أنهم ملزمون عند الاقتضاء بأن يقدموا الى جيش الملك أو الامراء

عدداً كثيراً من مستخدميهم لطبخ الطعام للجنود ، لقلة المختصين في مثل هذه الخدمة

لكن على الرغم من حسن هذه الفنادق وسعها فانها تمثل سكناً كريهاً ، لخلوها من الأسرة والفرش ، فصاحب الفندق يقدم للمكتري غطاء وحصيراً ينام عليه ، واذا أراد هذا أن يأكل فعليه ان يشتري طعاماً ويقدمه للطبخ ولا يسكن الغرباء وحدهم هذه الفنادق ، بل جميع الرجال الارامل من أهل المدينة الذين لا منزل لهم ولا أهل ، يسكن الغرفة واحد منهم أو اثنان ، ويعتنون بفراشهم بأنفسهم ويطبخون طعامهم . وأسوأ ما في هذا الامر مساكنة رهط يقال لهم «الهيوى» ، وهم رجال يرتدون ثياب النساء ويتحلون بحليهن يحلقون لحاهم ويقلدون النساء حتى في طريقة كلامهن وماذا عساي أقول في أسلوب كلامهم ؟ انهم يتمعحون أيضاً . ولكل واحد من هؤلاء الأنذال صاحب يتسراه ويعاشره كما تعاشر المرأة زوجها ولهؤلاء الناس أيضاً في الفنادق زوجات اخلاقهن كأخلاق المومسات في مواخير أوربا ، ولهم كذلك ترخيص بشراء الخمر وبيعه دون أن يزعجهم موظفو الحاشية .

ولولا ما يلزم المؤرخ من قول الحق لاغفلت بكل سرور هذا القسم من وصفي وفضلت السكوت عن اللوم الذي تستحقه هذه المدينة التي نشأت فيها وترعرعت والواقع أن مملكة فاس ، اذا استثنينا هذا العيب ، تضم أناساً هم أشرف خلق الله بافريقيا كلها ، ولا علاقة لهم إطلاقاً مع أمثال أرباب الفنادق الذين سبق ذكرهم ، فهؤلاء لا يخالطون الا الأراذل من أسفل الأسافل ، ولا يكلمهم أي فقيه أو تاجر أو صانع محتشم ، ويمنعون من الدخول الى الفنادق القريبة من الجامع ، والى الأسواق والحمامات والبيوت الخاصة . ويمنعون بالاحرى من الاشراف على الفنادق المجاورة للجامع التي يسكنها تجار من درجة سامية ، ويتمنى لهم الموت جميع الناس ، لكن لما كان الامراء يستخدمونهم لحاجات الجيش كما ذكرت ، فانهم يتركونهم يعيشون تلك العيشة الكريهة .

صفحتي ١٨٢ - ١٨٣

---

1) مدينة في شمال ايطاليا سبق للحسن الوزان ان درس في معاهدها اللغة العربية

صناع مختلفون ، ودكاكين ، وأسواق

نقابات الحرفيين نماس مفصول بعضها عن بعض ، وأشرها يوجد حول الجامع (القرويين) وبالقرب منه وهكذا يشغل العدول حوالي ثمانين دكاناً ، بعضها ملتصق بالجامع ، وبعضها مقابل له ، وفي كل دكان عدلان

والى الغرب من ذلك نحو ثلاثين دكاناً للكتبيين ، والى الجنوب بائعو الأحذية الذين يشغلون قرابة مائة وخمسين دكاناً ، يشترون الأحذية والخفاف بالجملة من الخرازين ، ثم يبيعونها بالتقسيط ولا يبعد عنهم كثيراً الخرازون الذين يصنعون أحذية الاطفال ، ويبلغ عدد دكاكينهم نحو خمسين دكاناً وفي شرقي الجامع مكان باعة أواني النحاس والصفر ، وأمام الباب الرئيسي للجامع في الجهة العربية يوجد باعة الفواكه الذين يشغلون نحو خمسين دكاناً يبيعون فيها فواكههم . وبعدهم الشماعون الذين يصنعون من الشمع أجمل أشكال رأيتها في حياتي ، ثم العقادون ، إلا أن دكاكينهم قليلة وبعد ذلك تجد بائعي الأزهار الذين يبيعون الليمون والحامض أيضاً ، وعندما ترى كل هذه الأزهار الكثيرة الأنواع تخالك تشاهد أجمل المروج وأكثرها نضرة في العالم ، أو تنظر حقيقة الى لوحة مزخرفة مختلف الالوان ويبلغ عدد دكاكينهم نحو العشرين ، لأن الناس تعودوا شرب النبيذ يحبون دائماً أن تكون الأزهار نصرهم

صفحة ١٨٤

العطارون وغيرهم من الحرفيين

يقوم الى جانب هذه القيصرية جهة الشمال منها سوق العطارين في زقاق ضيق يشتمل على نحو مائة وخمسين دكاناً والزقاق مغلق من طرفيه ببابين جميلين لا تقل متانتهما عن ضخامتهما . ويتكفل العطارون بنفقات حراس يتجولون ليلاً بالفوانيس والكلاب والاسلحة وهنا تباع المواد المتعلقة بالعطارة والطب ، ولكن لا تهيأ فيه الاشربة ولا المراهم ولا المعاجين ، وذلك لأن الاطباء يعدون الأدوية في منازلهم ، ثم يرسلونها الى دكاكينهم ، حيث يسلمها مستخدموهم مقابل وصفة طبية ، ومعظم دكاكين الاطباء مجاورة لدكاكين العطارين وغالبية الشعبيين لا يعرفون الأطباء ولا الطب وللعطارين دكاكين كثيرة الزخرف ذات سقوف جميلة وحرائر

ما أظن أن في العالم كله سوقاً للعطارين مثله . حقا لقد رأيت سوقاً عظيمة جداً للعطارين في طوريس إحدى مدن فارس . غير أن الدكاكين فيها عبارة عن أروقة شبه مظلمة مع أنها مبنية بأناقة وبأعمدة من رخام . اني أفضل كثيراً سوق فاس الملائم بصيانته على سوق طوريس المظلم ويأتي بعد العطارين صانعو الامشاط من النقس وغيره من الكتب الذي ذكرناه آنفاً

صفحتي ١٩٠ - ١٩١

شعــراء الملحــون

يوجد بفاس أيضاً كثير من الشعراء الذين ينظمون الشعر باللغة العامية في مختلف الموضوعات ، ولا سيما في الحب . ينصف بعضهم حبه للنساء ، وبعضهم حبه للغلمان ، فيذكر دون حياء ولا خجل اسم الغلام الذي يهواه .
ينظم هؤلاء الشعراء كل سنة بمناسبة عيد مولد محمد (عليه السلام) قصائد في مدحه ، فيجتمعون في الصباح الباكر من يوم العيد في ساحة المحتسب ويصعدون الى المنصة التي جلس عليها ، ثم يأخذ كل واحد منهم في إنشاد قصيدته أمام جمهور غفير من الناس ومن قضي له منهم بالتفوق في النظم والإنشاد ، بويع أميراً للشعراء تلك السنة واعترف له بذلك . وفي عصر ازدهار الدولة المرينية ، كان الملك يدعو علماء المدينة وأدباءها الى قصره ، للاحتفال بفحول الشعراء ، ويأمر كل واحد منهم بإنشاد قصيدته المولدية بين يديه أمام الجميع . (فيتبارون) ويصعد المنشد على منصة عالية ، وحسب ما يقضي به رجال أكفاء يعطى الملك الفائز من الشعراء مائة مثقال وفرساً وجارية ، ويخلع عليه الكسوة التي يكون لابساً لها كما يأمر لكل واحد من الآخرين خمسين مثقالاً ، بحيث ينصرفون جميعاً بهدايا . غير أن هذه العادة انقرضت منذ مائة وثلاثين عاماً بسبب انحطاط الدولة . صفحتي ٢٠٢ - ٢٠٣

غـريـبٌ فـي غـربتــه

لقد طلبني السلطان مولاي الرشيد بالرحيل الى فاس وقال تصيبُ الظل والماء البارد ، وتأكل الخالص ، ويتمتع بك المسلمون ولم أكن قط رأيت فاساً قبل ذلك . ولا كان لي علم بحاله ولا حال أهله ، فقلت هذا والله خير وقبلت قول السلطان ، وارتحلت بنية صالحة ، على أني أعلَم من جاءني . وإن كان هناك من هو أسنُّ مني كسيدي عبد القادر لَقيتُه وتبركت به ، فبتّ خارج فاس نحو ليلتين ، والطلبة يترددون إليّ ، فلم أدخل المدينة ، حتى لم تبق لي نية من كثرة القيل والقال ثم بدأنا القراءة فاصفقت علينا الطلبة أهل البلاد والغرباء وكان المجلس حافلاً وذلك في غيبة السلطان إلى السوس ، فتحرك الحسد والوسواس ، وكثُر القيل والقال وجعل كل من يُحبُّني يحذرني من الناس ، ومن أكْلِ طعامهم مما يمكني أن أشرب ماء ، ولا آكل طعاماً من يد أحد ولا أجلس على سليحة الكرسي حتى يقلبها أصحابي ولا تفريط فصرنا في فتنة وبلاء ، ثم لم ألبث قليلاً حتى مرِضتُ ، فبقيت حتى نقهت ، واسترحت ، فذهبت للقراءة ، فلم يكن إلا أن طلعت على الكرسي أصابني ذلك فنزلت ، وجئت الدار فرقدت أيضاً حتى تعبت ، فرجعت فكان الأمر كالأول فبعد ذلك قام إليّ أصحابي وقالوا : هذا أمر واضح بيّن ، هذا عمل (عُمل) لك على مجلس القراءة لئلا تشتغل به ، فإنك شتت عن الناس تلاميذتهم ، وأخليت مجالسهم وجعلوا يكتبون لي معادات لم تزل اليوم عليّ . فمن ثم أمكنني بإذن الله أن أحضر الميعاد . ثم لما رجع السلطان من السوس ، وخرجت العطايا (للفقهاء) ولطلبة العلم ، وكانت عطايا الطلبة تمد الى القضاة ، يتولون قسمتها عليهم ، فبعد ذلك جعل

الطلبة يتسللون من مجلسي ويذهبون الى حيث كانت العطايا حتى لم يبق في مجلسي بحمد الله إلا من همته العلم لا الدنيا . وأكثرهم من الغرباء وقليل من أهل البلد وأكثر أهل البلد إنما هِمّتهم في جائزة يقتنصونها ، أو محراب ، أو كرسي أو شهادة يتولَّونها .

لما رآني الناس أطلُعُ الى السلطان لبعض الأحيان ، جعلوا يتعلقون بي طلباً للشفاعة ، ويُثْقِلون عَلَيَّ ، وأنا ما أُحِب أن أفتح ذلك الباب على نفسي ، لأنه يتركني بلا شُغل ولأني لا أقدر على ذلك ، ولا أصْلُح له ، فإنه محتاج الى مزيد حذاقة وإبانة ، وحُسْنِ تأنٍّ وتدرب ، وأنا بعيد عن هذا كله ، إنما أنا رجل بدويّ . فصار هذا أيضاً فتنة عليَّ وشغلاً ثم إن تلك العطايا كانت تتأخر الى الشهر والشهرين ، وكثير من الأحيان لا تصل إلينا العطية حتى نكون قد أخذنا من السوق أشياء بالدَّين ، مع أني كنت من أكثرهم عطاء ، ولكن لم يكن ذلك إلا كماء فاس ، يدخل ويخرج ، حتى أنَّا خرجنا من فاس ولم ينتفعنا درهم واحد من ذلك ولما مات السلطان انقطع ذلك فصرنا في فتنة مع العيال فقلت لأصحابنا إن هذه الحاضرة ليست لنا بدار مقام ، وإنا لسنا من أهلها : لا دار نحصن ولا مال ، وقد تعرضنا فيها لما رأيتم من البلاء والفتن من كل ناحية حتى لوحققنا النظر لم يجز لنا أن نبقى فيها مع هذا . قال تعالى : «ولَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ» وإن أهل الحاضرة لم يشتغلوابالعلم وإنما اشتغلوا بالحظوظ الدنيوية وهؤلاء الغرباء الطالبون للعلم ، البادية أرفق بهم ، لأنهم يقرأون فيها بلا بضاعة وينجون مع ذلك من ألفة ومن أن تسترق طباعَهم طباعَ هؤلاء المتلاعبين ، فكان خروجنا الى البادية راجحاً أو واجباً والعلم ضعفنا ، فنحن أعرف بما يصلحنا وأهل مكة أعرف بشعابها ، غير أنا عرض لنا قلب سيدنا ، وخِفْت أن أتحرك أو أطلب ذلك حين خروج آيت عياش وأخوينا سيدي عثمان وسو يرناس ، فيقول : كنتم مع حبيبي واليوم تهربون كلكم عني ، فصبرتُ وفَوَّضتُ الأمر إلى الله تعالى ، حتى جاء الله بالسبب وهو خلاف أهل فاس ، فخرجت بإذن من سيدنا ونزلت بالشِّعْب الذي كنت فيه وبنيت دُوَيرات بغير مؤونة ، واتَّسعت وجعلت لنفسي موضعاً ونائياً لا أرى فيه قط امرأة من غير عيالي ، وبنيت بيتاً ملتصقاً بالمسجد ، فإن رأيت خُلطَةً لا تعجبني ، نقرت لهم فأقاموا الصلاة ، وصليت معهم ، وأنا أسمع قراءة الأمام ، وأبقى على ذلك إن شئت الشهر والشهرين لا أرى أحداً ولا يراني ، أنظر في كتبي حتى تقام الصلاة ولا يضيع على شيء من أوقاتي ، وساقيتان تجريان في وسط الدار ، والخُضْرَةُ في وسط الدار وعلى بابها ، والحطب في باب الدار ، والمؤونات مكفية وما لم يوجد يُستغنى عنه إذ لا جارَ يَفْتِنُ ولا سوق يقطعُ العُذْرَ . وجاءت طلبة فكنا ندرس العلم لله لا يتشوف منا أحد لمرتب ولا يرانى أحدٌ أحداً ولا نسمع قال فلان ولا أقرأ فلان فاسترحنا وحمدنا الله تعالى ووجدنا صلاح ديننا وراحة قلوبنا وأبداننا .

مولاي اسماعيل – السلطان الكبير (١٦٧٢–١٧٢٧) ومقطع لختم من آخر رسالة الى لودفيج الرابع عشر مؤرخة في ٢٢ نوفمبر ١٦٩١

عن كتاب «رسائل أبي علي الحسن بن مسعود اليوسي» (القرن الحادي عشر الهجري) ، جمع وتحقيق فاطمة خليل القبلي ، الجزء الأول ، ص . ١٦٨ – ١٧٢ ، دار الثقافة ، البيضاء ،١٩٨١

من أغاني نساء فاس

يا مشموم النّدقوس في مَخَنّ منقوش
يا براني الفشوش يا سامك وعَمر
يا ظريف اللباس يا متكي على الفراش
يا الياقوت يا ساع يا السوم العالى
اعطف علي حلاص عرامك مصابي
ما بات في الهنا ولا بصح بالي
خَصر عَقلك اشحال ما طال الحرّ راك تلقاى
رحمة الله على سيدي عبد العزيز المغراوي[١]

(١) من اقدم شعراء الملحون الكبار كان يعيش في القرن العاشر الهجري وله قصائد عديدة منها لمثل هذه المعاني

تميّت مع الحبيب جلسة في العرصة
والعرصة حالية ما فيها رباع
تميّت مع الحبيب جلسة في الحمام
والحمام خالي ولا فيه طياب
وتجيب له الما بارد وتعون حتى يروى حمامه
وحتى عرقه تجمعه في المطارب تحيا به
والنهار الّي يعمي نصري خده نكحل به

جاني سلام الحبيب وقريته
دويت الطوب والحجر وانا نقراه
هجحت النايمين وبكّيت الحيّين
محيته بالدموع وانا نتهجّاه
معشوقة في الحبيب فوق بنات معله
دقّيت على باب الجنان وبعطت يا جنان
خرجت الياسمين البيضا خلّت لي والجانوري
تغنّم فيّ
دزت على عرصة صبت فيها شباب تايقصك العكّري
قلت له لله يا شباب قصك لي على قدّي
قال لي حتى يرقدوا ديك الناس ونعمل لك
قهوة في الكاس
والانهرس يكون علاش
جاؤا جوج د المحبوبات قالوا لي يا محبوبة محبوبك مات
قلت لهم الا مات لا تحمموا له لا في كفن
ولا في تابوت
تابوته دهب ومسامره فضة كمه تافطه
إلا مات حبيبي اليوم انا نتبعه غدا

م . عابد الجابري

العقل العربي وتداخل الأزمنة الثقافية

عرض : منصف الوهايبي

يباشر المفكّر المغربي **محمد عابد الجابري** في كتابه . **«تكوين العقل العربي»** موضوعاً قلما حظي باهتمام المفكرين والمثقفين العرب ، فالموضوع الذي استأثر باهتمام هؤلاء كان دائماً مضمون الفكر العربي ومحتواه أي منظومة الآراء والأفكار والمثل الاخلاقية والمعتقدات المذهبية والسياسية والاجتماعية التي يتحرك بها وفي فضائها الانسان العربي . . إلا أن الجابري يؤكد منذ الفصل الأول من كتابه أن الموضوع الذي يشغله ليس الأفكار ذاتها ، بل الأداة المنتجة لهذه الأفكار أي العقل العربي أو الفكر العربي من حيث هو أداة للتفكير ، وبالتالي فإن مجال بحثه سيكون المجال الأستيمولوجي وليس الإيديولوجي

إن هذا الفصل الصارم والحازم من شأنه أن يثير جملة من الأسئلة والقضايا : هل يمكن الفصل بين العقل أو الفكر بوصفه أداة للانتاج النظري وبين هذا الانتاج نفسه ؟ أي كيف يتشكل هذا العقل خارج «منتوجه» ؟ بل أليس العقل نفسه نتاج ثقافةٍ ما ، فهو يكوّنها ويتكوّن فيها وبها ؟

صحيح أن العقل أداة للتفكير ، ولكن الأداة ليست معطى جاهزاً أو «ستاتيكياً» ثابتاً ، فهي نتاج عملية تاريخية طويله وبطيئة ، معقّدة ومتحوّلة ، وبالتالي فإن الفصل بين الأداة ومحتواها ليس سوى إجراء منهجي ، ذلك أنهما أي الأداة والمحتوى يتداخلان ويتقاطعان الى حد قد تمحي فيه الحدود والماهيات ، ومع ذلك فإن الجابري يصرّ على هذا الفصل ، دون أن يعمل الأسئلة التي يثيرها ، إذ هو يدرك أن إعمالها لن يفضي إلا الى تراكم القضايا والإشكالات . . ولكن الجابري ، كعادته في جلّ مؤلفاته ، يجد المنفذ في المرجعية العربية ، فيستنجد بـ «لالاند» الذي يسعفه بذلك التمييز الشهير الذي أقامه بين العقل المكوِن والعقل المكوَّن ، فالأول هو الملكة التي يستطيع بها كلّ إنسان أن يستخرج من إدراك العلاقات بين الأشياء مبادىء كلّية وضرورية هي واحدة عند جميع الناس» ، والثاني هو «مجموع المبادىء والقواعد التي نعتمدها في إستدلالاتنا» وعلى هذا الأساس فإنّ العقل العربي الذي سيعالجه الجابري في كتابه هو العقل المكوّن أي النظام المعرفي الذي يؤسس الثقافة العربية ، إلاّ أنه يقرّ بأن هذا التمييز لا يخلو من تعسّف ، فالعقل المكوّن يفترض كما يؤكّد «ليفي شتراوس» عقلاً مكوِّناً

وهكذا «يضع الأستاذ نفسه في مأزق» ، فهو من ناحية يريد أن يستبعد من مجال بحثه الايديولوجيا أي جملة الآراء والنظريات والمذاهب التي تشكّل مضمون الفكر العربي ، وهو من ناحية أخرى يقرّ بأن معالجة العقل العربي (الأداة) لا تستقيم بمعزل عن هذا المضمون . ومن ثمَّ لم يستطع الجابري أن يقيم جداراً متيناً بين التحليل الايديولوجي والبحث الابستيمولوجي ، فقد تسلّلت الايديولوجيا إلى أكثر من فصل ، ولم تُجدِ محاولاته في صدّها أو إيقاف زحفها . ومردّ ذلك أن الثقافة العربية هي ككل ثقافة مجموعة من الأنظمة الرمزية المتميزة تجد تفسيرها ودلالاتها في الأصل الرمزي للمجتمع وليس في العقل العربي الذي هو جزء من هذه الثقافة .

واللافت للانتباه أن الجابري ، رغم إصراره على استبعاد الايديولوجيا ، لا ينكر أن قواعد العقل إنما تجد مصدرها الأول في الحياة الاجتماعية التي تشكّل ، على حدّ تعبيره ، أول أنواع الواقع الحي الذي يحتكّ به الانسان واستناداً الى هذه البديهة نبحث الأستاذ في معنى العقل في اللغة العربية باعتبارها ظاهرة اجتماعية ، فيلاحظ أن هذا العقل يرتبط أساساً بالسلوك والأخلاق ، وتخونه مختلف الدلالات التي يعطيها القاموس العربي لمادّة « ع ق . ل) والحقيقة أن المعاجم العربية لا تربط في كل الحالات بين دلالات العقل والسلوك الأخلاقي . فقد ورد في «ترتيب القاموس المحيط» مثلاً أن العقل هو العلم بصفات الأشياء من حسنها وقبحها وكمالها ونقصانها أو مطلق الأمور ، أو لقوة بها يكون التمييز بين القبح والحسن ، ولمعانٍ مجتمعة في الذهن ، يكون بمقدمات يستتبّ بها الأغراض والمصالح . . أو نور روحاني به تدرك النفس العلوم الضرورية والنظريه (أنظر ترتيب القاموس المحيط ج . ٣ ، ص ٢٧٧) وجاء أيضاً أن عقل الشيء . فهمه ، وعقل البعير ، شدّ وظيفه الى ذراعه وهو ما يؤكد أن (عَقل) تنطوي على معنى (حكَم) . . وحكم الدّابة بالحكَمةِ ليمنعها من الجهل ، والجهل هو السير على الهوى . وبالتالي فإن العقل لغةً يرتبط بالمعرفة ومن ثم لا نفهم لماذا يصرّ الأستاذ الجابري على أن الأخلاق في الفكر اليوناني - الأوروبي تتأسس على المعرفة ، بينما تتأسس المعرفة في الفكر العربي على الأخلاق . وإذا صحّ هذا على فترة تاريخية معيّنة ، فإنه لا يمكن أن يسحب على فترات التاريخ العربي كلّها ، بل أن الأخذ بهذا الرأي من شأنه أن يفضي الى متاهات ومزالق خطيرة ، إذ هو يتطلب من الباحث إلماماً كبيراً بطبيعة الفكر العربي وبرواسمه الكبرى التي تحدد نظرة الانسان العربي الى الكون وأشيائه ومفرداته . وهو عمل صعب ، خاصة أننا لا نملك عن بعض المراحل التاريخية سوى شهادات قليلة قد لا تخلو من تناقض أو اضطراب ، فيضطر الباحث عندئذ الى إعادة بناء الحدث وإلى إعادة قراءة التاريخ . وتكون النتيجة أن يتأوَّل الماضي بقوة الحاضر الكبرى ، ومن ثم يغدو الماضي وليد الحاضر .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن المعرفة في حالة الفكر العربي لم تكن في كلّ المراحل تمييزاً في موضوعات المعرفة ، بل كانت أيضاً إكتشافاً للعلاقات التي تربط ظواهر الطبيعة بعضها ببعض ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى ما كتبه «روبوفسكي» في كتابه «إرتقاء الانسان» ، فهو يقول في معرض حديثه عن علاقة الفنان بعالم الرياضيات في الحضارة العربية ، إن النماذج الهندسية تمثّل ذروة إستكشاف العربي لأعماق الحيّز ومستويات التماثل فيه . . والحيّز ذلك هو الحيّز ذو البعدين لما نسمّيه الآن المستوى الإقليدي والذي كان فيثاغورس أوّل من حدّد معالمه وعرّفه ويضيف متحدّثاً عن الطُّرز الزخرفية العربية فيقول «فإذا ما تساءلنا عن العمليات التي تعيد الطّراز الى ذاته ، نكون قد اكتشفنا القوانين الخفية التي تحكم حيّزنا ، فهناك أنواع معينة فقط من التماثلات يمكن لحيّزنا أن يحملها ، وليس فقط في الطُّرز التي يصنعها الانسان ، بل في الانتظام الذي تفرضه الطبيعة بنفسها على تراكيبها الذرية الأساسيـة» وواضح من هذا الكلام أن العقل العربي ، لم يكن في كل مراحله ، محكوماً بالنظرة المعيارية الى الأشياء ، بل كان محكوماً أيضاً بالنظرة الموضوعية التي تبحث في الأشياء عن قوانينها ومكوّناتها الذاتية ، أي أن عمله كان علاقة مزدوجة من التحليل والتركيب معاً . . يحلّل الأشياء الى عناصرها الأولى ثم يقوم بتجميعها وإعادة بنائها في تركيبة جديدة صحيح أن هذه «المعادلة» قد تحضر مرة وقد تغيب أخرى ، ولكنّها تتجلى بهذه النسبة أو تلك في الثقافة العربية وفي نظمها المعرفية الثلاثة كما رصدها الأستاذ الجابري وهي النظام المعرفي البياني والنظام المعرفي العرفاني (الغنوصي) والنظام المعرفي البرهاني .

ومن الواضح أن هذه النظم قد نشأت كلها في جو ديني كلامي ، الأمر الذي جعلها محكومة به في تصوراتها وتمثلاتها ، فنحن مثلاً لا نفهم علوم البلاغة ، وهي تنتمي الى النظام المعرفي البياني . إلا من خلال الأطار الذي نشأت فيه ، وهو الأطار الذي تميّز بسيطرة الروح الدينية والفلسفة وعندما نضع ذلك في الاعتبار ، ندرك لماذا توخّى النظام البياني منهاجاً في إنتاج المعرفة قوامه قياس الغائب على الشاهد أو الفرع على الأصل ، دون أن يعني ذلك بالضرورة «رؤية للعالم قائمة على الانفصال واللاسببية» فهذا النظام أفاد كثيراً من «النظام المعرفي البرهاني» وبالتحديد من فلسفة أرسطو ومنطقه ، فقد اكتسب منها قدماء البلاغيين والنقاد «منهجية في ردّ الظواهر الطارئة الى جذر أصيل قديم ومثالي ، وفي تقدير الحدث بقدرها تكون مقاربته لذلك المثال» . ومعلوم – كما يقول الأستاذ الجابري – أن النظام المعرفي اليوناني يقوم على رؤية للعالم مبنية على الترابط السببي . وهذه الرؤية التي تأثّر بها قدماء البلاغيين والنقاد ، بنسبة أو بأخرى ، هي التي تفسّر لنا موقفهم من بعض الأساليب البيانية ، حتى ليمكن القول بأن إيثارهم التشبيه على الاستعارة مثلاً ناجم عن نظرة عقلانية «تقوم على الانتقال من مقدّمات يضعها العقل ، إلى نتائج تلزم عنها منطقياً» ، فقد أقرّوا للبلاغة والبيان وظيفة أساسية هي وظيفة الإبانة والفهم ، ومن ثم كان نظامهم البلاغي – على محافظته – نظاماً محكماً ، ترتبط فيه المقدمات بالنتائج إرتباطاً وثيقاً .

إن هذا المثال الذي انتقيناه من بين أمثلة كثيرة ، يبيّن أن النظم المعرفية (البيان ، العرفان ، البرهان) تتداخل وتتقاطع في الثقافة العربية ، فقد أفاد السّنة – كما يذهب الى ذلك الأستاذ الجابري – من النظام البرهاني ، وأفاد منه الشيعة أيضاً ، إذ عمدت بعض طوائفهم الى تأسيس العرفان على البرهان . . إلا أن ما يلفت الانتباه في حديث الأستاذ الجابري ، «ربطه» التشيّع بالتصوّف ، أو فلنقل إيجاؤه بهذه العلاقة . وهذا ما ذهب اليه «هنري كوربان» في كتابه «تاريخ الفلسفة الإسلامية» حيث أكّد التحاق «إسماعلية الموت» بالصوفية وبيّن كيف أن حلول مثنوية الإمام – الحجّة ، محلّ مثنوية النبي – الإمام ، قد عكس سيرورة التبطين الصوفية وهي علاقة يستغربها بعض أيّمة الشيعة المعاصرين ، إذ يؤكدون أن أقوال فقهاء الشيعة ومحدّثيهم ومتكلّميهم وحتى فلاسفتهم مليئة بنفي أي شبه بين التصوف والتشيّع ،ويبيّنون أن التصوف مدرسة مستقلة عالمية تسربت الى الشيعة بعدما عرت العالم الاسلامي ، وهي بالتالي لا تختصّ بالتشيّع لا تبعا ولا سنداً ولكن ما يهمّ في هذا المجال ، ليس هذه العلاقة المشكوك في صحتها ، وإنما إصرار الأستاذ الجابري على الفصل بين العقل واللاعقل ، وهو فصل متعسّف ، لأن العقل ، كما تبين الدراسات الفلسفية الحديثة ، يتكوّن أيضاً من اللاعقل . وهذا الفصل هو الذي جعل الايديولوجيا تتسرّب الى حديث الأستاذ فأدان التصوّف من حيث هو مظهر اللامعقول الذي حوّل العامه الى قوة مادية تقف بالمرصاد لكل نهضة عقلية أو حركة إصلاحية ، بينما كنّا ننتظر أن لا يبحث في الخطاب الصوفي العرفاني عمّا يقول ، وإنما كيف يشتغل وكيف يحلّل ويركّب وبذلك تنحسر الايديولوجيا لتترك مكانها للأبستيمولوجيا التي تكون مهمتها توضيح هيئة الخطاب والكيفية التي بها يقول . وهو ما تداركه الأستاذ في الفصل المتعلّق بـ «الرمز الثقافي العربي» .

يذهب الأستاذ الجابري إلى أن التناظر بين الرمز الثقافي ورمز اللاشعور يكاد أن يكون تامّاً ، فاللاشعور يؤسس رمزه الخاص ، وهو رمز شبيه برمز الحلم ، إذا تتداخل فيه المسافات وتتحطم الحدود ، فلا مقدمات تسنده بحيث يرتبـــط فيه اللاحق بالسابق ، ولا سببية تحكمه ، بحيث يمكن القول إن نفس الأسباب في نفس الظروف تفضي حتماً الى نفس النتائج وكذلك الشأن بالنسبة الى الرمز الثقافي فهو في نظـر الأستاذ الجابري ، رمز متداخل متموّج يمتدّ على شكل لولبي ، تتعايش فيه مراحل ثقافية مختلفة ، كما تتعايش في غياهب اللاشعور رغبات مكبوتة مختلفة .

والى هذا الحد تبدو المقاربة مُغرية . . وإن كُنّا نلاحظ أنّ العنصر الأساسي في الشعور اليقظ وهو التوتر بين الذات والموضوع ، يختفي في الحلم ، ولا يختفي في الرمز الثقافي ، كما أنّ عالم الحلم أسطوريّ لا يعرف لا الماضي ولا المستقبل ، وهو تركيبة مُهَوَّشَةٌ ومُهَوِّسَةٌ تنتظم أحداثها وصورها وفقاً لنزوات الحالمين ورغائبهم ومخاوفهم . بينما لا يكون الرمز الثقافي على هذه الهيئة ، فهو «زماني» في حين أن الحلم «لا زماني» . وينطلق الأستاذ الجابري في بحثه عن الصلة بين

الرمز الثقافي ورمز اللاشعور ، من تعريف «أدوارد هيرو» الشهير للثقافة ، فهي «ما يتبقى عندما يطوي النسيان كل شيء» ، ويوحّد بين «العقل» و«الثقافة» على أساس أنهما مظهران لـ «بنية» واحـدة ، فالعقل العربي ، هو على حد تعبيره ، ما حلّمته الثقافة العربية في الانسان العربي ، بعد أن ينسى ما تعلّمه في هذا الثقافة وبعبارة أخرى فإن ما يبقى هو «الثابت» وما يُنسى هو «المتغيّر» أو المتحوّل . وعلى هذا الأساس فإن العقل العربي ليس إلّا ثوابت الثقافة العربية في نظر الأستاذ الجابري . وبالتالي فإن البحث في هذه الثوابت بحث في هذا العقل وفي الكيفية التي بها يشتغل وينتج ، ويحلّل ويركّب . . ما هي هذه الثوابت ؟

هي في نظره أشياء كثيرة لم تتغير في الثقافة العربية ، منذ «الجاهلية» الى اليوم ! فامرؤ القيس وعمرو بن كلثوم وعنترة والنابغة . وابن عباس وعلي بن أبي طالب ومالك وسيبويه والشافعي . . . والجاحظ والمبرد والاصمعي والأشعري والغزالي وابن تيمية وابن خلدون وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا والعقاد لا يزالون «يعيشون» معنا هنا ، أو يقفون هناك أمامنا على خشبة مسرح واحد ، هو مسرح الثقافة العربية الذي لم يسدل الستار فيه ولو مرّة واحدة . . . »

وبما أن هؤلاء الأعلام ينتمون الى أزمنة ثقافية مختلفة ، وبما أنهم لم «يموتوا» بعد ، كما يتمنى الأستاذ ، فإن زمن العقل العربي هو نفس زمن الثقافة العربية التي ما يزال أبطالها هؤلاء يتحركون أمامنا ويشغلون حيّزاً كبيراً من ذاكرتنا ووجداننا ولا شعورنا ويحددون نظرتنا الى الكون والانسان والمجتمع والتاريخ . ومن ثمّ فإن لاوعي الذات هو خطاب الآخر ، يتمثّل وكأنه صعود عمودي نحو الماضي ، أي ماضي الذات من ذكريات وأحلام

هكذا يبني الأستاذ الجابري على تعريف «أدوارد هيرو» «الثقافة هي ما يتبقّى بعد أن يطوي النسيان كل شيء» مقولته في العقل العربي «الثابت» ولكن بما أن ما ننساه من الثقافة «لا ينعدم بل يبقى حيّاً في اللاشعور» ، وبما أن ما يتبقى هو «الثابت» وما يُنسى هو «المتغيّر» ، فإن حديث الأستاذ الجابري عن بنية لاشعورية ثابتة في ظل المتغيرات ، يدعو الى التساؤل ، إذ كيف لا يتأثر الثابت بالمتغيّر والمتغيّر بالثابت وهما «يتعايشان» في لاشعور الفرد ولاشعور الجماعـة ؟ دون أن يعني ذلك بالضرورة وعي الفرد أو الجماعة بالآليات التي تحكم الجدل القائم بينهما

إن الأستاذ الجابري يفصل بمنتهى الوضوح بين «ما يبقى» و «ما نُسي» . وهذا الفصل هو الذي قاده الى الحديث عمّا أسماه بـ «تداخل الأزمنة الثقافية» في فكر المثقف العربي ، على الصعيدين المعرفي والايديولوجي . فهذا المثقف ما زال ، في نظره ، يعيش منذ عصر التدوين صراع الماضي متداخلاً مع أنواع الصراعات الأخرى التي يشهدها حاضره وهو يرجع هذه الظاهرة الى «التاريخ العربي الممزّق» والى الزمن الثقافي العربي الذي لم يتم بعد تثبيته ولا تعريفه ولا تحديده . فالمثقف العربي يفصل ، في نظر الأستاذ الجابري ، بين العصر الجاهلي والعصر الإسلامي ، وعصر النهضة ، فصلاً سطحياً ، إذ هو لا يعيش هذا الفصل في لاوعيه ولا في تصوّره كمراحل من التطوّر يلغي اللاحق منها السابق ، ولا كأزمنة ثقافية تتميّز عن بعضها بمميزات خاصة تجعلها متصلة أو منفصلة ، وإنما يعيشها كجزر منفصلة ، كل منها معزولة عن الأخرى وبالتالي فإن حضورها في وعيه حضور متزامن . وخطورة هذه الظاهرة تكمن في حضور القديم جنباً الى جنب مع الجديد ينافسه ويكبّله وإذا كان ذلك صحيحاً الى حد كبير ، فإن البحث في جذور هذه الظاهرة وأسبابها لا يمكن أن يُنجز ، بإهمال الثقافة العربية الشعبية أو طمسها ، فهذه الثقافة من أمثال وقصص وخرافات وأساطير ، وقد قرّر الأستاذ الجابري ، منذ المقدمة تركها جانباً ، لا تزال تفعل فعلها في الثقافة العربية وفي المثقف العربي ولذا فإن مباشرتها كفيلة بأن تضيء جوانب معتمة من آليات العقل العربي فهذا العقل لا يُفهم تكوينه بمعزل عن تكوين «اللاعقل»

منصف الوهايبي

فكر وفن تحاور المستشرقة الالمانية انا ماري شيمل

قبل أن أسألها ، بادرت السيدة انا ماري شيمل بالحديث قائلة : الوسط الذي نشأت فيه كان بعيداً كل البعد عن الشرق وعن الاستشراق ، وأيضاً عن كل ما يتعلق بالاسلام وبالثقافة العربية - الاسلامية نعم هذه هي الحقيقة أنا من عائلة متوسطة الحال كان والدي يعمل في البريد . وكانت أمي ربة بيت ولست أدري متى وكيف بدأ اهتمامي بالشرق وبالاسلام . كنت في السابعة من عمري حين قرأت حكاية عربية رائعة ربما تكون احدى حكايات الف ليلة وليلة أو غيرها . وتلك الحكاية هي التي جعلتني أقرر أن يكون العالم العربي والاسلام والثقافة الاسلامية مادة اختصاصي العلمي نعم هكذا قررت وأنا في مثل تلك السن المبكرة وقد بدأت أتعلم العربية وأنا في سن الخامسة عشرة ساعدني على ذلك أستاذ الماني كان يدرّس في الجامعة ويحسن اللغة العربية ومنذ البداية أحببت هذه اللغة وعشقتها . نعم عشقتها عشقاً حقيقياً . وشيئاً فشيئاً تمكنت من أن أطالع الكتب وأن أقرأ القصص العربية بل اني حفظت جزءاً من القرآن الكريم ! خلال الحرب العالمية الثانية درست في جامعة برلين ومنها حصلت على شهادة دكتوراة دولة في الدراسات الشرقية وقبل تخرجي كنت قد تعلمت الى جانب العربية ، اللغة التركية واللغة الفارسية

تعتبر السيدة انا ماري شيمل (٦٤ سنة) واحدة من أهم المستشرقين الالمان في الفترة الراهنة إن لم تكن أكبرهم واكثرهم انتاجاً وشهرة والدراسات التي أعدتها حتى الآن حول جوانب مختلفة من الثقافة الاسلامية وبخاصة حول التصوف والمتصوفين تؤهلها لأن تحتل مكانة متقدمة في تاريخ الاستشراق الاوروبي الحديث

وقد عرّفت السيدة انا ماري شيمل العالم العربي بمفكري الثقافة الاسلامية في شبه القارة الافريقية : محمد إقبال ، الشاه عبد اللطيف ، اسد غالب وغيرهم . واهتمت في بعض مؤلفاتها الأخرى بتاريخ الثقافة الاسلامية وبفنونها ، كما اهتمت بفن الخط وبتاريخ الاديان عامة .

الى جانب الدراسات ترجمت السيدة انا ماري شيمل الشعر الصوفي الى ١٢ لغة . وتقديراً لأعمالها منحت جوائز أدبية عديدة وحصلت مكافأة على دراساتها على ثلاث شهادات دكتوراة فخرية من الجامعات الباكستانية . ويعرف العالم العربي السيدة انا ماري شيمل من خلال دراستها حول المماليك ، ومن خلال نشر جزء من تاريخ ابن اياس ، وأيضاً من خلال المجلة الالمانية «فكر وفن» التي يعود اليها الفضل في تأسيسها وفي جعلها أداة حوار ناجحة بين الثقافتين العربية والالمانية .

انا ماري شيمل

ومنذ سنوات تدير السيدة انا ماري شيمل المعهد العالمي لدراسة تاريخ الاديان مكان فيلسوف الاديان الكبير مارسيا الياد Mercea Eliade الذي توفى شهر نيسان/أبريل عام ١٩٨٦ . وقد عرفت السيدة انا ماري شيمل بتواضعها ، وبنشاطها ، وباخلاصها لعملها ، وبحبها للعلم ، وبتقديرها للثقافة الاسلامية . وبالرغم من أعمالها ومشاغلها الكثيرة ، وبالرغم من تقدمها في السن ، فان السيدة انا ماري شيمل لا تتردد أبداً في السفر من هذا البلد الى ذاك لافادة الطلاب والمثقفين عامة واطلاعهم على خبايا الثقافة العربية الاسلامية ومن علامات نبوغ هذه المرأة انها حصلت على شهادة دكتوراة دولة وهي في التاسعة عشر من عمرها . وبعد ذلك عملت كأستاذة للدراسات الشرقية في جامعة ماربورغ وفي الخمسينات انتقلت الى تركيا لتدرّس الاديان المقارنة في جامعة أنقرة . وبعد ذلك عُينت أستاذة في جامعة هارفارد الامريكية . وفي أوائل شهر حزيران/يونيو الماضي ، وبمناسبة اختتام السنة الجامعية في السويد ، منحت جامعة أوبسالا العريقة الدكتوراة الفخرية للسيدة انا ماري شيمل تقديراً لأعمالها ولجهودها الكبيرة في التعريف بالثقافة العربية - الاسلامية

● **نحن نعلم انك أسست مجلة «فكر وفن» ، هذه المجلة التي أصبحت أداة حوار ناجحة بين الثقافتين العربية والالمانية .**

انا ماري شيمل : الفضل في ذلك يعود الى البروفسور البرت تايله كان هذا الرجل صحفياً قديراً ، ومحبا للفن ، وكوزموبوليتياً بأتم معنى الكلمة وكان مغرماً ببعث المجلات الفنية والثقافية في مختلف اللغات وقبل تأسيس «فكر وفن» كان قد بعث الى الوجود مجلات باللغات الاسبانية والبرتغالية والتركية . وذات يوم اقترح علي بعث مجلة باللغة العربية وطبعاً استحسنت الفكرة وتحمست لها . وقد تعاونا مع بعض له سنين . وبعد ذلك انتقلت للتدريس في جامعة هارفارد ولكثرة أشغالي تخليت عن ادارة المجلة وظل البروفسور البرت تايله يدير هذه المجلة عدة سنوات أخرى

● **أنت تعرفت في البداية على العالم العربي من خلال الكتب ثم بعد ذلك زرت بعض المدن العربية . وتعرفت على العرب مباشرة . هل تجدين العالم العربي الآن مطابقاً لما قرأته حوله في الكتب ؟**

انا ماري شيمل : مع الأسف ، أنا لا أعرف العالم العربي معرفة جيدة . لقد زرت القاهرة وبغداد غير اني لم أزر إطلاقاً بيروت أو دمشق . أعتقد اني أعرف جيداً تركيا التي درّست فيها تاريخ الاديان لمدة خمس سنوات ، وكذلك الباكستان والهند . أما البلدان العربية فإن الظروف لم تسمح لي بزيارتها ولكني لن أنسى أبداً تلك الزيارة القصيرة التي قمت بها الى اليمن آه لقد كانت رائعة حقاً تماماً مثل حلم جميل

● **كيف ذلك ؟**

انا ماري شيمل : لقد وجدت نفسي أسبح في بحر من الهدوء والطمأنينة

● **أنت تبحثين عن الماضي ؟**

انا ماري شيمل : نعم .

● **إذن ، أنت لست مهتمة بحاضر العالم العربي ؟**

انا ماري شيمل : أعتقد أن الماضي هو مستقبلكم

● **كيف ؟**

انا ماري شيمل : الحاضر صعب بالنسبة لكم وبالنسبة للعالم كله . هناك أزمة كبيرة تجتاح عالم اليوم . وأعتقد أن العرب يعانون منها أكثر مما يعاني منها غيرهم .

● **ما هو جوهر هذه الأزمة في نظرك ؟**

انا ماري شيمل : انه الصراع العنيف بين العالم المادي والعالم الروحاني ان العالم الغربي الذي وصل الى أقصى درجات التقدم العلمي والتكنولوجي يشعر الآن وأكثر من أي وقت مضى بالاخطار التي تتهدده وهو يبحث الآن عن مخرج . هذا هو جوهر الأزمة في نظري . لا بد من العودة الى القيم الروحية والا فإن النهاية ستكون فظيعة . صحيح ان الانسان بحاجة الى التقدم التكنولوجي والعلمي ، لكن لا يجب أن يتم هذا على حساب القيم الانسانية والروحية . انت تقول ان العالم العربي يعاني من أزمات كثيرة . هذا صحيح . ولكن إذا ما نظرت حولك فسترى ان الأزمة عميقة في كل مكان ولذا فإنه من الخطأ أن نتوقف عند سطح الظاهرة بل أعتقد أنه من الضروري أن نذهب بعيداً في تحليل أبعاد الأزمة الحالية ، وفي الكشف عن أسبابها ومعانيها .

● **نحن نعلم انك تهتمين بالصوفية ، وبالمتصوفين . وخاصة بمولانا جلال الدين الرومي . في رأيك ، هل يمكن أن تساعدنا كتابات جلال الدين الرومي مثلاً على إدراك الصراع بين العالم المادي والعالم الروحي ؟**

انا ماري شيمل : هذا أكيد ، أنت تعلم أن مولانا جلال الدين الرومي عاش في زمن صعب ، اشتد فيه التناحر والقتال بين الناس وكانت الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية على أسوأ حال انه الزمن الذي داهم فيه المغول المراكز الحضارية في المناطق العربية الاسلامية ، وحطموها ، وعاثوا فيها فساداً . ومثلما يقول مولانا الرومي «كل الناس يهابون المغول . غير اننا نعبد الله الذي خلق المغول !» ، فإن هناك دائماً قوة قادرة على أن تتغلب على قوى القهر والظلم والفساد والحرب والتحطيم . وهذه القوة هي القوة الروحية ، تلك التي تنبع من أعماق الانسان ، وتجعله قادراً على تحمل الشدائد ، وعلى المحافظة على الحياة . ونحن نعيش الآن زمناً صعباً تكاثرت فيه قوى الحقد ، والظلم ، وأصبحت فيه الحياة البشرية مهددة تهديداً حقيقياً ، ولذا فانه من واجبنا البحث عن عناصر الخلاص وأعتقد أن أقوال وكتابات مولانا جلال الدين الرومي قادرة أن ترشدنا الى سبيل الخلاص ، وأن تهدينا الى ينابيع الحقيقة . ان التاريخ يعلمنا حقيقة بسيطة وهي اننا قادرون على أن نتجاوز المصاعب والكوارث إذا ما نحن تعلقنا بالمبادىء الروحية والانسانية . غير أن أغلب الناس تناسوا الآن مع الأسف الشديد مثل هذه الحقيقة البسيطة . وهذا شيء خطير .

● **هل تعتقدين أن مولانا جلال الدين الرومي لا يزال معاصراً لنا ؟**

انا ماري شيمل : نعم . لقد اكتشفت مولانا جلال الدين الرومي وانا في الجامعة . وكانت الحرب قد بدأت . وفي ذلك الوقت الصعب ،

لوحه للفنان السالادي

مكنتني أشعار وكتابات الرومي من التغلب على اليأس والتشاؤم اللذين أصابا روحي

● **لكن هذا حل شخصي .**

انا ماري شيمل : نعم هذا صحيح

● **ولكن الازمة مثلما سميت منذ حين شاملة وهي بالتالي تتطلب حلاً شاملاً .**

انا ماري شيمل : انا لست قادرة على اقتراح حل شامل لهذه الازمة العامة . لكني أعتقد أن كل واحد منا عليه أن يبحث في أعماقه على القيم الروحية . وإذا فعل كل واحد منا ذلك فان الانسانية سوف تتمكن عندئذ من اكتشاف سبل الخلاص

● **لماذا اخترت مولانا جلال الدين الرومي من بين كل المتصوفة ؟**

انا ماري شيمل : لأنه أكثرهم تفاؤلاً . نعم . ان مولانا جلال الدين الرومي رجل لا ييأس حتى في الساعات الأكثر عتمة ، وفي الأوقات الأكثر شدة . ومن الكوارث نفسها يستخرج عناصر الأمل والتفاؤل .

بعض المتصوفة تقتصر أشعارهم وكتاباتهم على التشكي والتذمر من العالم ومن شروره . أما مولانا جلال الدين الرومي فيتذمر هو أيضاً ولكن في الوقت نفسه ينطلق الى الأمام مشيراً الى طريق الخلاص هذا هو الدرس العظيم الذي نتعلمه من مولانا جلال الدين الرومي

● **وكيف ترين الحلاج ؟**

انا ماري شيمل : اني أحبه كثيراً . وقد ترجمت أشعاره ، وحاضرت حوله العديد من المرات . غير أني أعتقد أن الحلاج صعب وقليل من يدرك معاني أقواله وأشعاره . انه كثير الغموض ومغلق تماماً في كثير من الاحيان . أما مولانا جلال الدين الرومي فهو سهل ، ويمكن فهمه دونما جهد كبير . ان أعلى قيمة يمكن أن نستقيها من الحلاج هي التضحية بالنفس . وأعتقد أن الكثيرين من الشعراء العرب والباكستانيين والاتراك عادوا الى هذه القيمة ، وأحيوها من جديد

● **وكيف ترين ابن عربي ؟**

انا ماري شيمل : ان عربي متصوف عظيم غير انه نظري . لقد ابتكر نظاماً فلسفياً رائعاً لكنه صعب ومغلق . مولانا جلال الدين الرومي كان قريباً من الحياة . اما ابن عربي فكان يسبح بعيداً في فضاء النظريات والافكار

● والغزالي ؟

انا ماري شيمل : قيمة الغزالي تتمثل في أنه علمنا أن نرى المعاني الروحية والانسانية العميقة في كل قاعدة من قواعد الاسلام .

● هل تعتقدين ان الصوفية لها تأثيرات في الغرب في الوقت الراهن ؟

انا ماري شيمل : هناك مجموعات تدعي أنها صوفية . غير أن هذه المجموعات لا تعرف شيئاً عن الصوفية ولا عن المتصوفة . انها مجموعات شبيهة بمجموعات «الهيبي» وبمجموعات «السك» .

● أقصـد تـأثيرات الصوفيـة على شعراء اوروبيين معـاصرين .

انا ماري شيمل : لا أعتقد أن هناك تأثيرات صوفية على الشعراء الغربيين المعاصرين هناك البعض ممن استوحى بعض الاشياء من الحلاج أو من مولانا جلال الدين الرومي أو من المعري لكننا رغم ذلك لا يمكن أن نتحدث عن تأثيرات مباشرة .

● خلال القرن العشرين ، ظهرت العديد من الحـركات الاصلاحية التي حاولت العودة الى جوهر الدين الاسلام ، وتطبيق تعاليمه حسب معطيات العصر . كيف تقومين مثلاً حركة الافغاني ومحمد عبده ؟

انا ماري شيمل : انه سؤال صعب . غير أني أعتقد أن أكبر مصلح عرفه العالم الاسلامي في هذا العصر هو محمد اقبال ان ميزة هذا المفكر العظيم تتمثل في أنه اطلع اطلاعاً عميقاً على الفلسفة الاوروبية ، وقرأ بعمق الآثار الشعرية والادبية والفكرية التي صدرت في الغرب . وهكذا تمكن من أن يفهم العصر فهما شاملاً وخالياً من العقد . وأقول صراحة ان محمد اقبال هو الوحيد الذي تمكن من أن يؤسس منهجاً فكرياً متكاملاً وأصيلاً يعتمد المزج بين الثقافتين الاسلامية والعربية ان محمد اقبال تشوف الى المستقبل ولهذا فاني لا أتردد في أن اعتبره أكبر المصلحين على الاطلاق .

● والآخرون ؟

انا ماري شيمل : الآخرون حاولوا أن يعيدوا الاسلام والمسلمين غير أن معرفتهم بالعرب وبالثقافة الحديثة كانت محدودة جداً . وهذا هو عيبهم الكبير .

● طيب . هناك مسألة أريد أن أطرحها عليك . في ذلك اليوم حين تحدثنا حديثاً قصيراً ، قلت لي أنك لا توافقين على ما ورد في كتاب الاستشراق لادوارد سعيد ، وقلت لي أن المستشرقين ليسوا كما يعتقد البعض ، جنرالات أو ضباط بأزياء مدنية .

انا ماري شيمل : أعتقد أن الاستشراق علم من العلوم الذي مكن العالم العربي من فهم تاريخ العالم الاسلامي وثقافته ، ولا يجب بأي حال من الاحوال أن نغض الطرف عن المجهود الكبير الذي بذله كثير من المستشرقين في مجال ترجمة الآثار العظيمة الادبية والشعرية والفلسفية الى اللغات الاوروبية ، وأيضاً في مجال التعريف بالتاريخ وبغير ذلك ومن الخطأ أن نضع كل المستشرقين في كيس واحد وأن نقول كلهم الى الجحيم . صحيح أن بعض الامبراطوريات الاستعمارية مثل بريطانيا وفرنسا استخدمتا الاستشراق لأغراض عسكرية وسياسية واستعمارية ، ولكن الاستشراق في جوهره منهاج علمي استفاد منه المثقفون الغربيون والعرب على حد السواء . وأعتقد أن واحداً مثل طه حسين أدرك مثل هذه الحقيقة إدراكاً حقيقياً . غير أن ادوارد سعيد هاجم الجميع وهذا عيب كبير . إذ كتابه رائع حقاً غير أنه ليس أميناً وليس موضوعياً . وأعتقد أن وضعه كمهاجر فلسطيني ، نسي لغته تماماً هو الذي جعله يرتكب مثل تلك الاخطاء التقييمية

● أكبر المستشرقين في نظرك ؟

انا ماري شيمل : ماسينيون هو أعظم المستشرقين على الاطلاق لقد كان مبدعاً وخلاقاً . والحب كان سمته الاساسية وهو الذي قاده نحو الحقيقة .

● ما هو موقفك من الصراع العربي - الاسرائيلي ؟

انا ماري شيمل : انه صراع تراجيدي حقاً .

● هذا كلام عام .

انا ماري شيمل : انا لست سياسية . وأعتقد أن ما قلته كاف لتوضيح موقفي .

* * *

معرض إسّن :

في سبيل التقارب بين شطري ألمانيا

خراب دريسدن

هذه الصورة الفوتوغرافية التقطت بعد الغارة التي دمرت مدينة دريسدن تدميراً شبه كامل. وهذا ما جعل اسمها ينتشر في جميع أنحاء العالم تماماً مثلما هو الأمر بالنسبة لمدينتي هيروشيما وناكازاكي اليابانيتين اللتين تم قصفهما بالقنبلة الذرية عام ١٩٤٥. إن المنظر الذي تجسده الصورة مؤثر ومخيف في نفس الوقت. على اليمين تمثال ملاك لا يزال واقفاً فوق أحد أبراج قصر البلدية. ويبدو وكأنه متحسر بسبب ما وقع، مشيراً الى انقاض المدينة تحت قدميه

في صبيحة يوم ١٤ فبراير/شباط ١٩٤٥، استيقظ أهالي دريسدن ليجدوا أنفسهم بين أكوام الانقاض وحولهم ٣٥ ألف جثة، هي جثث ضحايا الغارة التي قامت بها بريطانيا على المدينة.

دريسدن التي تعدّ إحدى أجمل وأرقى مدن ألمانيا دمرت في ليلة واحدة بشكل رهيب. وكانت الخسارة حدّ فادحة، خاصة وان دريسدن بالنسبة للالمان هي بمثابة فلورنسا بالنسبة للايطاليين بسبب جمالها وحضارتها وفنونها والدور الحضاري الكبير الذي لعبته في تاريخ ألمانيا.

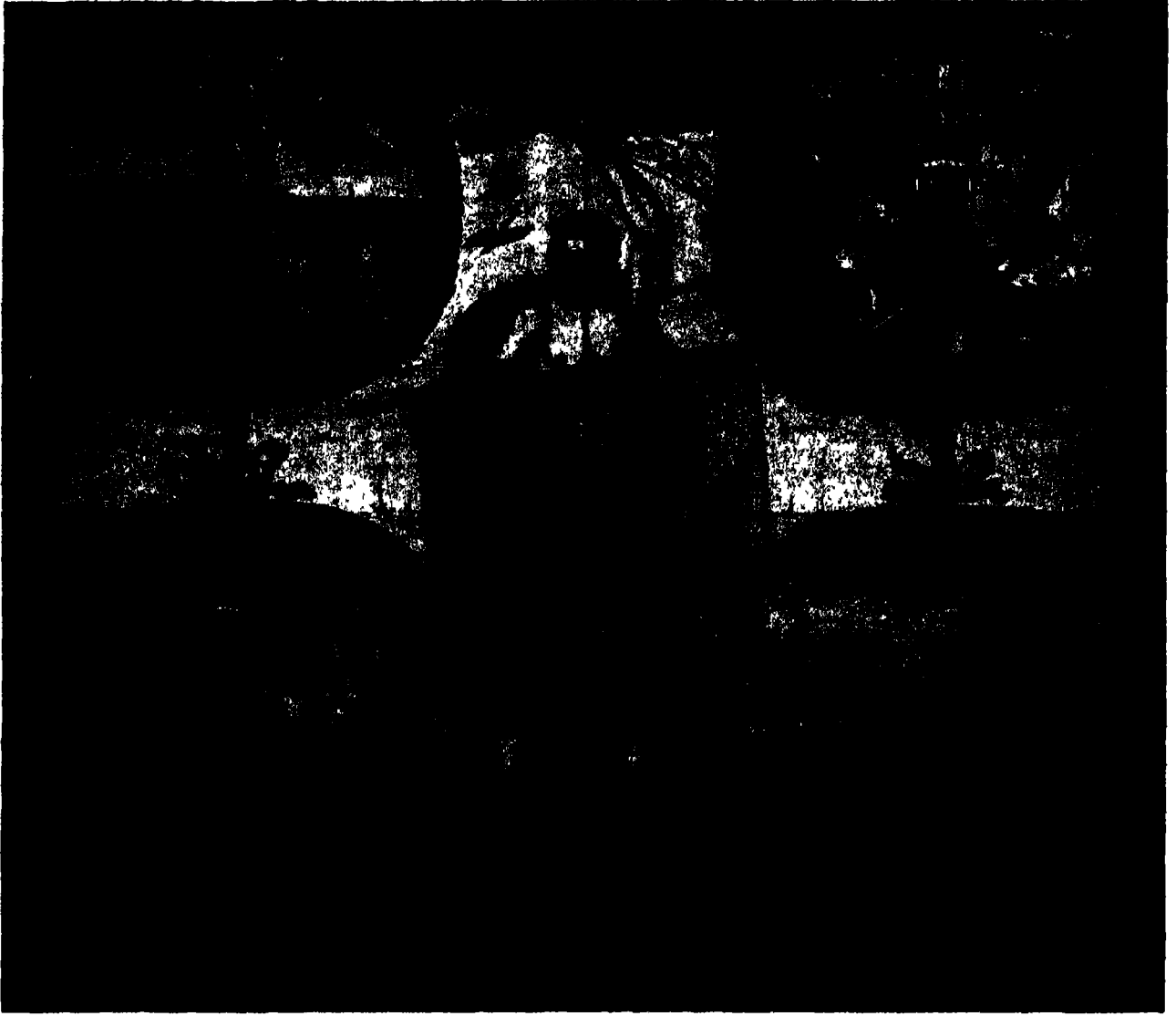
ولقد دمّرت الغارة معالم أثرية هامة. وعلى الرغم من إعادة بناء بعض الآثار مثل كنيسة الصليب Kreuzkirche أو قصر زفينجر Zwinger أو دار الاوبرا المعروفة باسم المهندس الذي صممها زمبر Semper، فإن الخسارة لا يمكن أن تعوّض!

غير أن دريسدن ليست آثاراً هامة فقط، بل هي أيضاً مدينة تتميز بروح خاصة، وبطابعها الخاص، وبأسلوبها في الحياة، وبتذوقها الحضاري.

وبالرغم من المصيبة الكبيرة التي ألمت بهذه المدينة الرائعة، فإن كنوزها الفنية القيمة نجت من الدمار بشكل عجيب فقد باتت محمية داخل المناجم. وها هي اليوم تلعب دوراً ثقافياً هاما، بل قد يكون سياسياً أيضاً بين شطري ألمانيا.

يتمثل هذا الدور في المعرض الكبير الذي تم بمناسبة نقل تلك الكنوز الفنية من دريسدن بجمهورية ألمانيا الديمقراطية الى مدينة إسّن Essen بألمانيا الفيدرالية. لقد كان لتقسيم ألمانيا عقب الحرب العالمية الثانية أثر عميق على الوعي التاريخي والثقافي لدى الالمان. وبسبب ذلك أصبحت ألمانيا الديمقراطية بالنسبة لشعب ألمانيا الفيدرالية أبعد من الصين بسبب اجراءات السفر المعقدة وغير ذلك.

واذا ما كان التقارب بين شطري ألمانيا صعباً على الصعيد السياسي فانه قد يكون ممكناً على الصعيد الثقافي. وهذا هو الهدف الذي يسعى اليه بعض الساسة ورجال الاعمال. ولهذا السبب أقيم معرض فنون دريسدن بالقصر المسمى فيلا هوغل Villa Hugel. وهذا القصر كان في الاصل مقر اقامة عائلة كروب الشهيرة منذ عام ١٨٧٢. وفي سنة ١٩٥٢ تحول الى مركز ثقافي. وهو يقع في أجمل المواقع على ضفة نهر الرور.

يتميز أهالي ولاية سكسونيا بقوة العزيمة وبالصلابة في

خريطة ساكسونيا

من أهم الانجازات العلمية التي حققتها مملكة ساكسونيا خلال عهد الملك أوجست القوي هي رسم الخرائط ، وبأمر من الملك نفسه ، تمكن العالم آدم فريدريك زورنر Adam Friedrich Zurner أن يرسم خرائط لجميع أقاليم المملكة ، مستعملاً في ذلك أساليب جديدة ، وآلات قام باختراعها هو نفسه ، وبها تمكن من الحصول على نتائج باهرة ودقيقة في مجال رسم الخرائط . وقد ساعدت أعماله هذه على تزويد المملكة بمعلومات جغرافية ومعلومات اقتصادية وتاريخية غاية في الدقة . وكان زورنر عالماً في اللاهوت والرياضيات والجغرافيا ، وعضواً في جمعية برلين العلمية

التصدي للكوارث . وعلى سبيل المثال ، لا بد لنا أن نذكر بأن مدينة دريسدن تحدت الكارثة التي حلت بها خلال تلك الليلة الرهيبة من ليالي فبراير/شباط ١٩٤٥ ، وعرضت عقب ليلة الغارة الوحشية أوبرا «زواج فيجارو» على ركح مسرح مؤقت مؤقت أقيم فوق الانقاض . وهذا رمز كبير يدل على أن دريسدن مدينة من تلك المدن الاصيلة ، والمحبة للثقافة والفن .

يضم معرض دريسدن بمدينة إيسن تحفاً فنية يرجع تاريخها الى الفترة الفاصلة بين عام ١٦٩٤ وعام ١٧٦٢ . وهي فترة حكم الملك اوجست القوي وابنه اوجست الثالث . وكان أوجست القوي المؤسس الذي مهد لعصر تميز بتذوق الفنون والآداب . ان المعرض المذكور احتفال باوجست وبابنه الذي ساهم مساهمة فعالة هو أيضاً في ازدهار الفنون والثقافة عموماً . وبهذه المناسبة نشرت العديد من الدراسات والكتب تناولت بالدرس تلك الفترة الرائعة من تاريخ المانيا . وعلى العموم ، تمر المانيا الفيدرالية حالياً بفترة تتميز بالاهتمام التاريخي والعناية بالتراث عن طريق نشر الكتب وإعداد المعارض وبث الوعي من خلال الصحافة والتلفزيون .

ملك اللذات والفنون : أوجست القوي

(حكم بين ١٦٩٤ و١٧٣٣) . الصورة تمثل تمثال أوجست القوي

اشتهر اوجست القوي (August der Starke) بحبه للحياة وبإقباله على الملذات ، وبتذوقه الرفيع للجمال وللفنون التي كان يقدرها ، ويشجع على ازدهارها . وقد استطاع بفضل هذا كله أن يرقى بها – أي الفنون – الى مستوى راق . ورغم قوة شخصيته فانه كان حساساً . وقد لقب بأوجست القوي نظرا لطول قامته وضخامة جسده . كان شبيهاً بمارد يتمتع بقوة خارقة . وكان باستطاعته عقف قضيب من حديد . ومرة حمل شخصاً فوق راحته وهي ممتدة خارج الشباك حاملة اياه ! وقد رويت عنه الكثير من الاساطير والحكايات العجيبة . وقيل أن عشيقاته كن كثيرات وأنه منح أولاده غير الشرعيين ألقاباً ارستقراطية .

غيّر مذهبه من البروتستانتية الى الكاثوليكية حينما استلم عرش بولندا الكاثوليكية . غير أنه لم يكن متعصباً لأي مذهب من المذاهب بل أن حكمه تميّز بالتسامح الديني وبالانفتاح .

وكان يحب الفنون أكثر من الحرب . وقد روي أنه أرسل ذات مرة جنوداً الى الملك فريدريك الكبير ، ملك روسيا ، مقابل زهرية صينية !

وفي عهده توسعت مملكة ساكسونيا ، وازدهرت فيها الصناعة والتجارة والزراعة ، وأيضاً العلوم والفنون . وقد جاءها فنانون من جميع أنحاء أوروبا للعمل في متاحفها ومراكزها الثقافية .

وكان الفنانون والحرفيون في ذلك العصر يعيشون في رفاهية كبيرة حتى أن الامبراطور الروسي بطرس الكبير أقام في بيت صائغ الملك حينما زار درسدن !

أما المناخ الفكري فقد تميز بالانفتاح والتحرر والتشجيع على الابداع والكتابة والنشر . وقد طبعت الطبعة الاولى لمجموعة أعمال الفيلسوف الفرنسي الكبير فولتير (Voltaire) بمدينة درسدن . ووسط هذا الجو المستنير نشأ الفيلسوف الالماني ليسينج (Lessing) وقد أدى كل من ازدهار الفنون والعلوم ، ورقي الحياة الثقافية الى انتشار الاناقة والاسلوب الرفيع في الحياة وفي المعاملات . وبسبب ذلك أصبحت اللهجة الساكسونية لغة الارستقراطية ورمزاً للتمدن .

واذا ما كان أوجست القوي مؤسس عصر النور والحضارة في درسدن ، فان ابنه اوجست الثالث هو الذي نظم وطور ما أسسه والده . وله الفضل في جمع التحف والآثار ، وفي تنظيمها بشكل علمي .

مجموعة متحف دريسدن

إعتاد الملوك والامراء الاوروبيون في الماضي جمع التحف والآثار وشتى الاشياء الغريبة والنفيسة . وهكذا كان الامر في المانيا . غير أن ميزة دريسدن هي أن مجموعتها نظمت تنظيماً جيداً وعلمياً يساعد على معرفة أنواع الآثار ، وتاريخها ، ومصادرها . وكل هذا يتطلب بطبيعة الحال معرفة دقيقة بالفنون وبالتاريخ . وعلى أساس هذه الرؤية تمت اقامة المتاحف الحديثة .
واحتراماً لهذا النظام القديم ، عرضت تحف معرض دريسدن على شكل مجموعات مستقلة ، أي أن لكل مجموعة قاعة خاصة بها ذات لون وطابع مميز .

وقد أعدت قاعة خضراء لمجموعة التحف المعدنية من البرونز والنحاس ، وقاعة أخرى زرقاء تحتوي على القطع الاثرية والعملات والميداليات التذكارية ، وقاعة حمراء للوحات التصويرية ، وأخرى حمراء بلون حجر العرابيت للقطع النادرة والثمينة ، وقاعة مفروشة بالمخمل الازرق خاصة بالخزف الصيني .

ومن ضمن التحف التي جمعها أوجست القوي وابنه مجموعة من اللوحات المحفورة على النحاس . ولا مثيل لهذه اللوحات الا مجموعة الملك الفرنسي لويس الرابع عشر ، وبها أعمال فنانين من أمثال رمبراندت Rembrandt وبيراني Piranesi وبوشر Boucher . أما اللوحات الزيتية فلها شهرة عالمية والعديد منها معروف لدى محبي الفنون عن طريق الكتب والصور الفوتوغرافية .

من أشهر كنوز دريسدن القاعة الشهيرة الملقبة «بالقبة الخضراء» وهي تضم مجموعة من التحف والجوهرات لا تقدر بثمن . وكل واحدة منها تعتبر عملاً فنياً فريداً ونموذجاً رائعاً في فن صناعة الجوهرات .

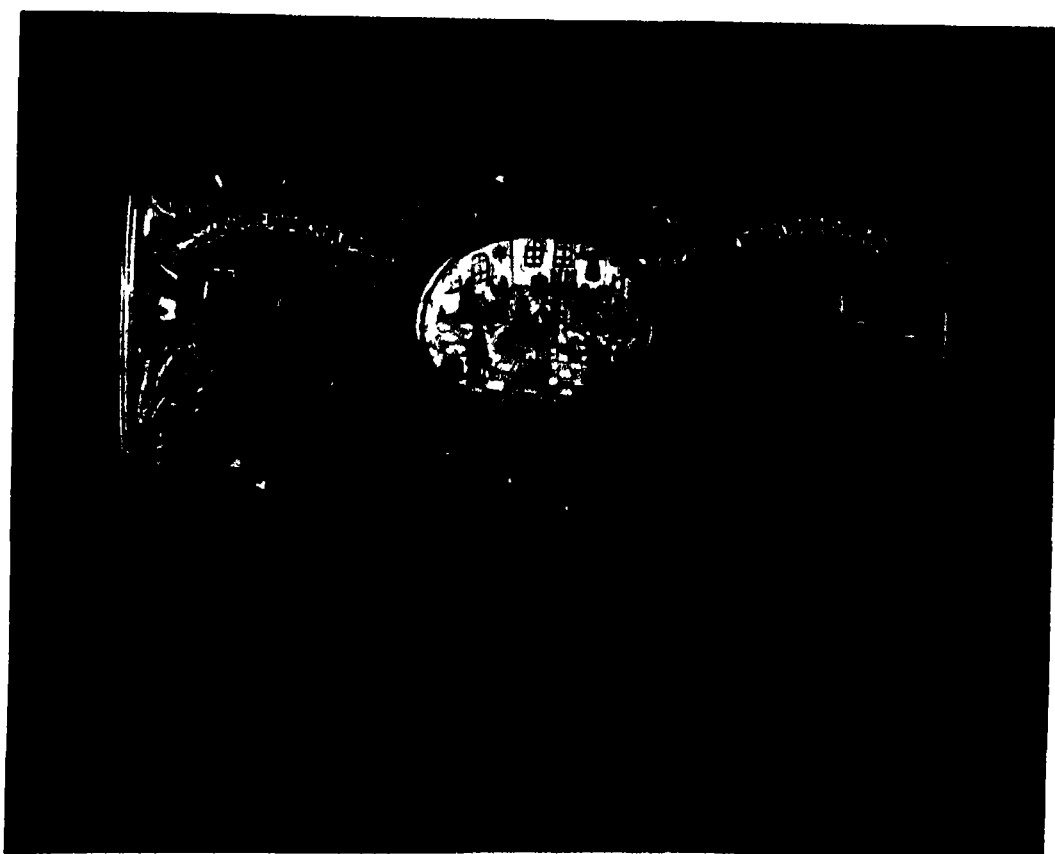
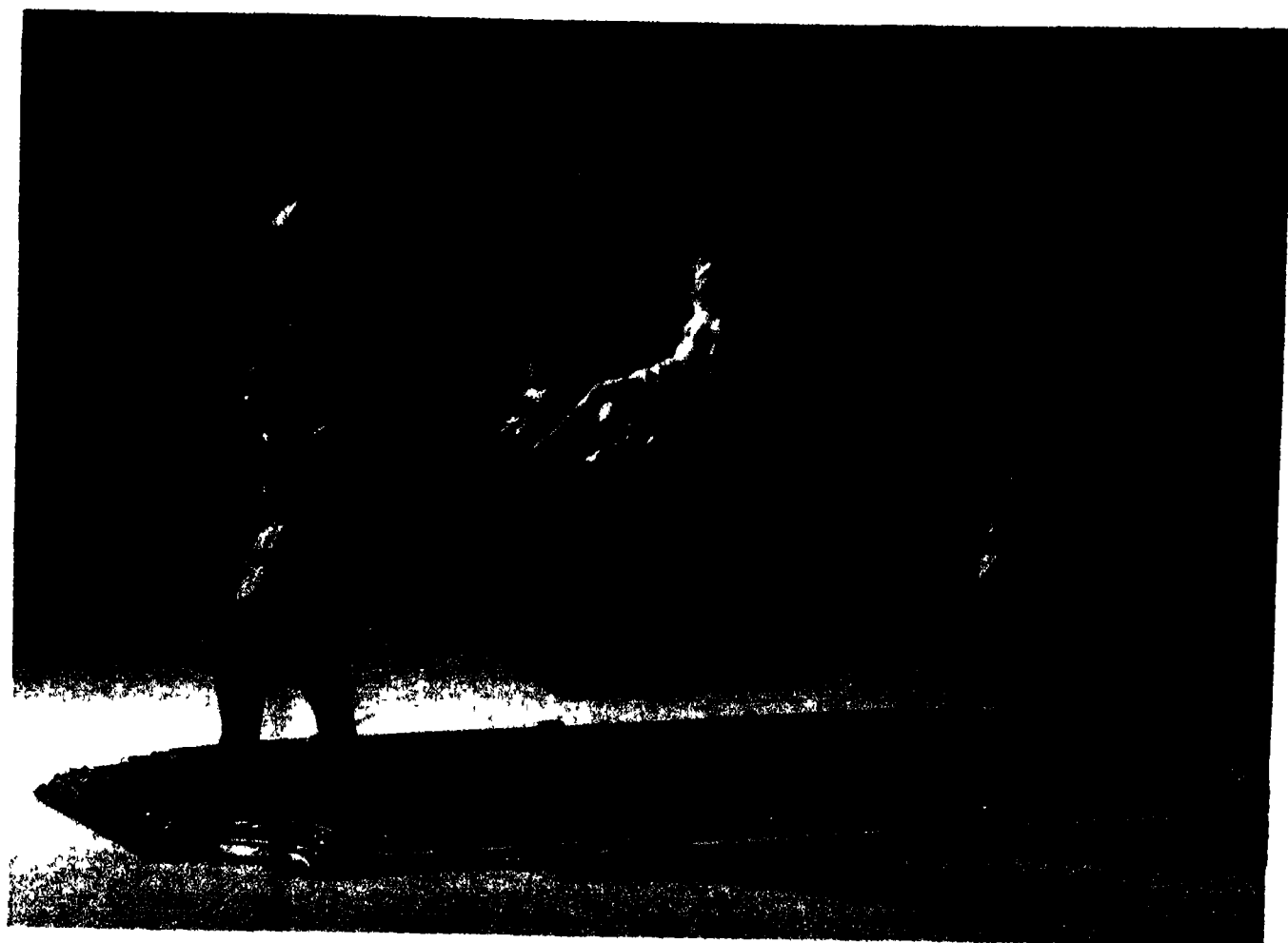
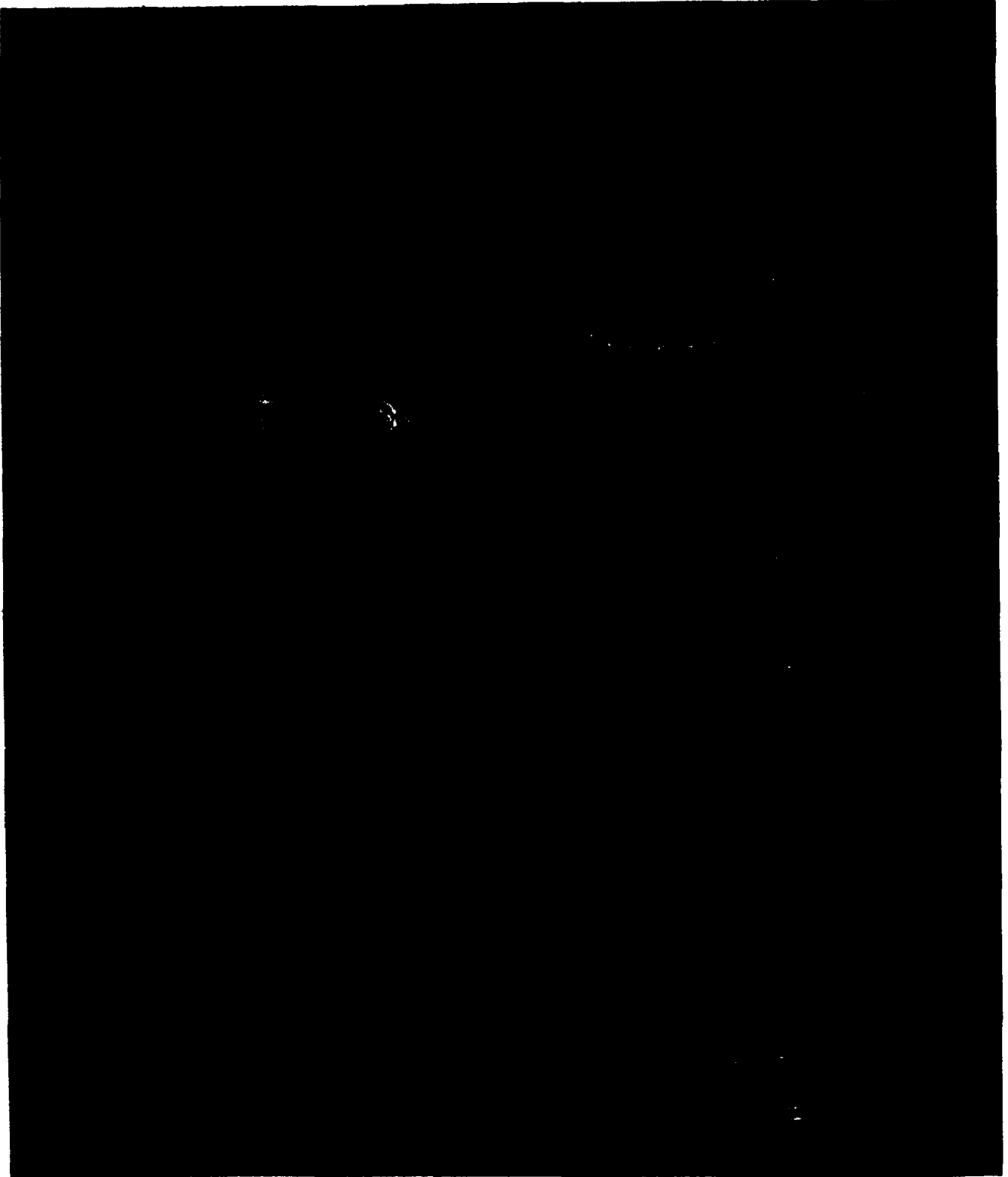
الى جانب ذلك ، هناك تحف أخرى نفيسة مثل التماثيل والعلب والادوات المختلفة التي صيغت للزينة . ولكي تكون قبل كل شيء عملاً فريداً .

أما مجموعة الخزف الصيني التي استوردت خاصة من الشرق الاقصى ، فانها كانت عاملاً رئيسياً وراء انشاء صناعة الخزف الصيني التي اشتهرت بها المانيا منذ قرون ، اذ ان الفنان فريدريش بوتجر Friedrich Bottger أبلغ الملك أوجست القوي سنة ١٧٠٩ انه باستطاعته انتاج الخزف الصيني . وكان هذا بمثابة ثورة في مجال الحرف الراقية .

مجموعة العملات بمتحف دريسدن

يعتبر متحف دريسدن للمسكوكات أقدم متحف بها . ويعود تاريخ اقامته الى القرن السادس عشر حينما بدأ الدوق جورج (١٥٠٠-١٥٣٩) بجمع المسكوكات التذكارية وفكرة سك العملات التذكارية قديمة تعود الى العصر الروماني فكانت تسمى بعملة القيصر . تطورت فكرة جمع المسكوكات لتشمل جميع العملات القديمة مثل الاغريقية والرومانية . وقد ساهم في تطور صناعة المسكوكات بدريسدن توافر مناجم الفضة بمملكة سكسونيا . وبذلك اصبحت حرفة السك فناً مرموقاً ومتميزاً . وكانت لهذه المجموعات سجلات وقوائم يسجل فيها تاريخ العملة ومكان اقتنائها .

وقد انتشرت متاحف المسكوكات في أوروبا خلال القرن الثامن عشر . فكانت كل عاصمة لها متحفها الخاص بها . وكان الملك اوجست القوي يرغب في أن تكون مجموعة دريسدن كاملة ومشتملة على جميع العملات المعروفة في ذلك العصر . وقد اشترى لهذا الغرض العديد منها . علاوة على تلك التي اقتناها عن طريق الهدايا ومن بعده ، اعتنى ابنه اوجست الثالث عناية بالغة بالمسكوكات . فكان يصدر منها العديد في مختلف المناسبات السياسية والتاريخية الخاصة بالبلاط . وهو أول من عمل على فتح هذا المتحف للجمهور . وقد تطلب ذلك تنظيم المجموعة وتنسيقها تنسيقاً علمياً . ومن ضمن المجموعة كانت هناك نماذج اغريقية ورومانية وبيزنطية وكانت هناك أيضاً مجموعة اسلامية هامة ذلك أن العناية بالمسكوكات الشرقية بدأت بدريسدن في ذلك العصر على يد يوهان جاكوب رايسكه Johann Jakob Reiske الذي أقام بدريسدن بين ١٧٥٦ و١٧٥٧ .

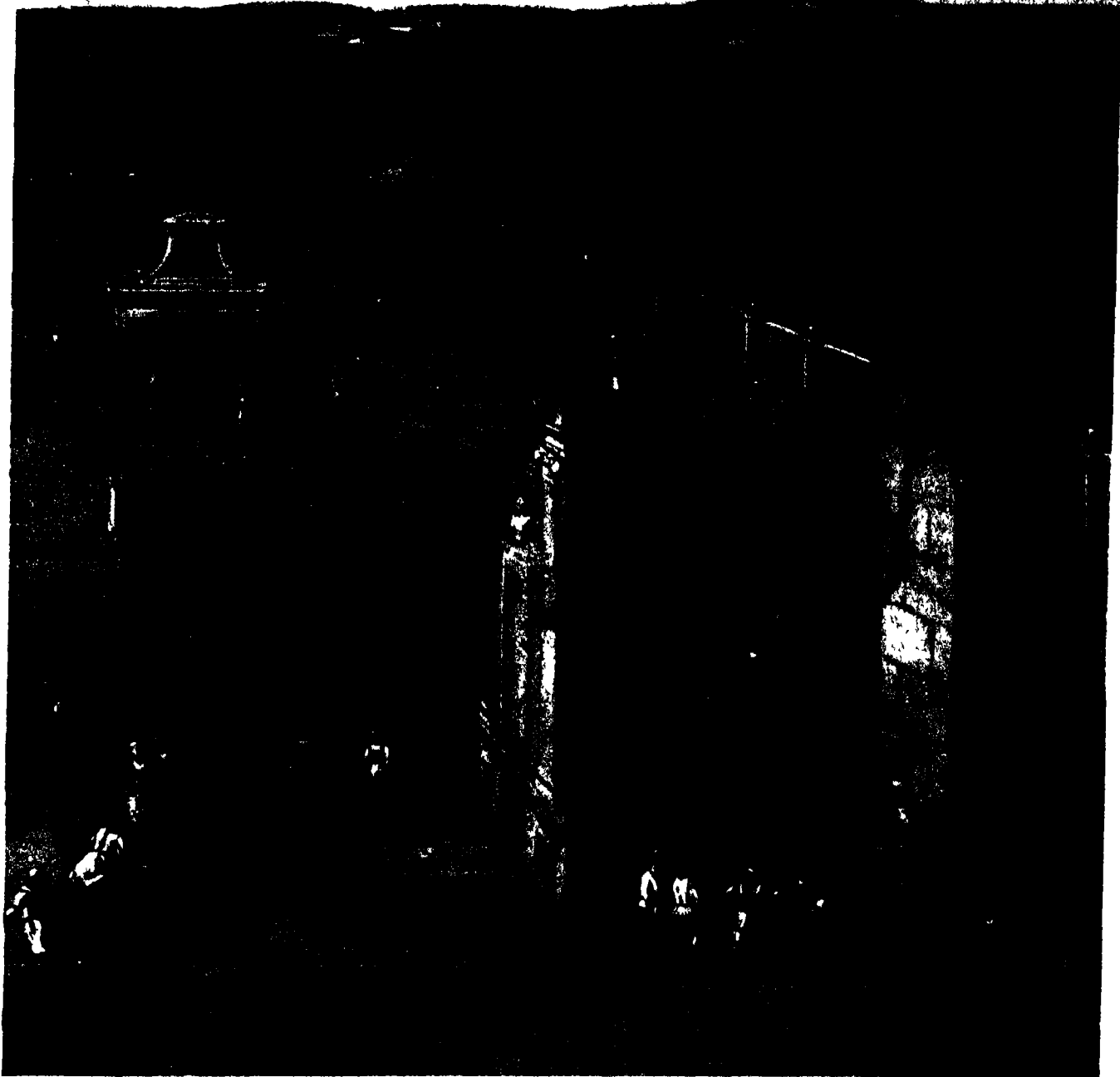
*

من تحف القبة الخضراء

كأس على شكل امرأة نصف عارية صنع سنة ١٧٠٩ وهو مزخرف بالذهب والفضة والماس واللؤلؤ والمينا وعلى اليسار كأس من ذهب طوله ٣٨ سنتيمتر وهو مزخرف بنقوش ذهبية فوق الغطاء تمثال فارس أما أسفل الكأس فعلى شكل غزال يعضه كلب وهذه الصورة ترمز الى الصيد وهو رياضة الملوك القدماء سواء في الشرق أو في الغرب

(صفحة ٨٤ فوق)

فينوس آلهة الحب والجمال يحملها عذارى فوق هودج

(صفحة ٨٤ تحت)

حقيبة ثمينة مرصعة بالجوهرات وعليها كتابات وزخارف من المينا وهي مصنوعة من الجلد على شكل الحقائب التي كان يحملها عمال المناجم ولكن هذه النسخة الثمينة صنعت خاصة للبلاط وتعتبر هذه إشارة الى رعاية ملوك ساكسونيا للمناجم وما تمثل من ثروة معدنية

الحفلات البلاطية :

اشتهرت ليالي دريسدن خلال القرن الثامن عشر بسهراتها المبهجة، وحفلاتها الرائعة المتألقة والسبب أن الملك «أوجست القوي» كان ميالاً الى اللذات والى المرح وكان قصره طول الوقت حافلاً بالاستعراضات والمهرجانات التي يتمس في إعدادها حتى تتم صبوته، ويلهب رعاياه وحياتهم

كانت هناك حفلات تقام بحديقة القصر، يعدّ لها اطار خاص يحتوي على مناظر طبيعية تحيه تتل جبالاً وبراكين بنيرانها ودخانها كما كانت تصنع شلالات صناعية تعكس أنوار الحديقة والقصر . وكان هناك حفل آخر يحضره الامراء والارستقراطيون من داخل وخارج المملكة مرتدين أزياء الفلاحين بحيث يكون الحفل استعراضاً للأزياء الفلاحية في مختلف أنحاء اوروبا وتشير اللوحة الى إحدى تلك الحفلات البلاطية بحديقة القصر ويمكننا أن نشاهد الضيوف المتنكرين بالأزياء الفلاحية

١ ٢ ٣ ٤

(١ و٢) من ضمن العملات التذكارية التي توجد في متحف دريسدن عملة صدرت سنة ١٦٨٣ وهي ترمز الى بولندا ومدنها ، وفوقها تطير الملكة البولندية وهي راكبة عربة تجرها طواويس ، تحملها سحابة

(٣) عملة تذكارية ترمز الى النضال في سبيل عرش بولندا نشاهد رجلا قوياً وهو هرقل الذي يرمز هنا الى الملك أوجست القوي الذي تمكن من الفوز بعرش بولندا (١٧٠٤ - ١٧٠٥)

(٤) عملة تذكارية صدرت سنة ١٦٨٥ ترمز الى استسلام مدينة جنوا الايطالية وخضوعها لملك فرنسا لويس الرابع عشر وترى على اليسار حاكم جنوا وهو يقف بخشوع بالغ أمام الملك الفرنسي المنتصر انها من العملات النادرة والفرنسيون يعيدون سكها الى اليوم

حف كولونيا الجديد :
بين الماضي والحاضر

صالحة شاينهارد

جــوائــز أدبيــة

حصلت الكاتبة التركية صالحة شاينهارد على الجائزة الادبية المقدمة من مدينة أوفساخ ، وهي منحة لمدة عامين تقوم خلالها الكاتبة في أوفساخ بين سكانها على أن تحض برعايتها سكان المدينة من الاحداث وقد حضرت صالحة شاينهرد الى المانيا في سن السابعة عشر بعد أن تمت خطوتها الى شاب المالي . . ومارست هنا أعمالاً مختلفة منها العمل كخياطة وحرسونة ومضيفة طيران . حتى شرعت في دراسة علم التربية بعد حصولها على التوجيهية بتفوق والصالحة شاينهرد ثلاثة كتب تدور كلها حول القضايا الخاصة بالمرأة التركية وهي «نساء متى دون أن يعش» و«أشجار الصور الثلاث» و«حبوكوبدوس» . .

مجموعة أشعار تركية في قمة الكتب المباعة في شهر مارس

يحتل كتاب الشاعر التركي أورخان ولي كانيك وعنوانه « غريب » المكانة الاولى من قائمة الكتب المباعة في شهر مارس الماضي يضع هذه القائمة مجموعة من النقاد من النمسا ، وسويسرا والمانيا الاتحادية بتكليف من إذاعة جنوب غرب المانيا . وقد نقل القصائد الى اللغة الالمانية المترجم والكاتب التركي المعروف يوكسل برركايا .

حصول لودفيج هارغ على جائزة «ليزه تسايشن»

حصل السيد لودفيج هارغ على جائزة «Lesezeichen» للأدب والسياسة لهذا العام والتي تمنحها مجلة فرانكفورت الادبية وقيمتها عشرة آلاف مارك المالي وذلك لكتابه الذي نشر بيوغرافيا هذا العام بدار هارر للنشر وعنوانه «الطعام هو الحياة ، قصة أبي»

أحداث ثقافية

جائزة بوخنر للكاتب المسرحي فريدرش دورنمات

حصل الكاتب المسرحي الكبير فريدرش دورنمات على جائزة «جورج بوخنر» لهذا العام والمقدمة من أكاديمية اللغة والشعر في دارمشتات وهي أرفع جائزة في ألمانيا الغربية وقيمتها ٣٠٫٠٠٠ مارك وأثنت الاكاديمية على دورنمات ككاتب مسرحي كبير وناقد ساحر ذي بعد أخلاقي في كل أعماله ، أثرت كتاباته على تطور الحركة المسرحية في الالمانية منذ عام ١٩٤٥ وحتى اليوم وكانت الجائزة قد منحت في العام الماضي الى الكاتب المسرحي هاينر موللر وهو من مواطني المانيا الديمقراطية . وأعلنت الاكاديمية كذلك عن أسماء الفائزين بجائزتي يوهان هاينرش مرك للمقال وزيغموند فرويد للنشر العلمي ففاز بالاولى منهما الناقد الادبي هاينريش فورمفيج ومنحت الثانية الى عالم التربية هارتموت فون هنتيج وتصل قيمة كل من الجائزتين الى ١٠٫٠٠٠ مارك هذا وقد تم تقديم الجوائز خلال اجتماع الاكاديمية المنعقد في ١٠ أكتوبر ١٩٨٦ في مدينة دارمشتات

جائزة هاينريش بول للكاتبة النمساوية إلفريده يلينك

حصلت الكاتبة النمساوية إلفريدة يلينك على جائزة هاينريش بول لعام ١٩٨٦ المقدمة من مدينة كولونيا ، مسقط رأس الكاتب الراحل وعنوان كتابها الجديد هو «أيتها الأدغال ، كيف أحتمي منك » قيمة الجائزة ٢٥٫٠٠٠ مارك وتمنح للاعمال المتميزة في مجال الادب الالماني وقدمت في السنوات الماضية الى كل من البروفيسور هانس ماير أستاذ الادب الالماني السابق بجامعة هانوفر والى الكتاب بيتر فايس ، وولف ديتريش شنوره ، وأوفه يونسن ، وهلموت هايسنوتل ، وهانس ماغنوس إنزنسبرجر .

«بيت التاريخ» في بون

قرر مجلس الوزراء الالماني تأسيس بيت لتاريخ المانيا الاتحادية كمركز للتوثيق والمعلومات والمعارض حول تاريخ الجمهورية الديمقراطية الثانية وذلك أمام خلفية انقسام المانيا الى دولتين مستقلتين منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية وعلى هذا المركز إبراز التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية مع التأريخ للحياة الثقافية أيضاً في الفترة منذ عام ١٩٤٥ وحتى اليوم ، وسيكون مقر المركز في حي المباني الحكومية بمدينة بون .

جائزة الأديب المستشرق فريدريش روكرت للأستاذ الدكتور عوني عبد الرؤوف

منحت مدينة شمايمورت جائزة فريدريش روكرت للأستاذ الدكتور عوني عبد الرؤوف وهو أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة عين شمس في القاهرة والمدير المصري للمدرسة الالمانية الثانوية بها . وشمايمورت هي مسقط رأس الأديب المستشرق فريدريش روكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) وهو من أوائل من ترجموا الشعر العربي والفارسي الى اللغة الالمانية وقد خصصت المدينة هذه الجائزة التي تمنح كل ثلاث سنوات لاحدى الشخصيات البارزة التي تساهم بأعمالها الأدبية أو مجهوداتها في الترجمة في توطيد أواصر الصداقة والتفاهم بين الشعوب . وقد منحت من قبل لكل من الاستاذ ألبرت تايله مؤسس مجلة «فكر وفن» والدكتورة أنا ماري شيمل التي رأست تحرير المجلة العديد من السنوات .

وقد قدم الدكتور عونى عبد الرؤوف في كتاباته فريدريش روكرت للقارىء العربي وعرفه بترجماته الرائعة للشعر العربي القديم

وشارك في الاحتفال الذي أقامته المدينة بهذه المناسبة الملحق الثقافي بالسفارة المصرية فى المانيا العربية والعديد من أساتذة جامعات إرلانجن وفورتسبورج وبامبرج وبصحبتهم عشرة من تلامذة الدكتور عوني المصريين ممن يواصلون دراساتهم العليا فى المانيا العربية .

مؤتمر علمي حول الطريقة البكتاشية

عقد في مدينة ستراسبورج في الفترة ما بين ٦/٢٩ و١٩٨٦/٧/٣ مؤتمر حول الطريقة البكتاشية شارك فيه حوالي ٥٠ عالماً من تركيا ويوغسلافيا والمانيا الاتحادية وفرنسا وانجلترا وهولندا والولايات المتحدة الامريكية . وقدمت خلاله أحدث النتائج العلمية حول الموضوع ، مما ساهم في التعريف بأدبيات البكتاشية وبأبعاد حركة التصوف في الاسلام

كتاب فريدريش ريكرت - عاشق الأدب العربي

تأليف : د . عوني عبد الرؤوف

دار النشر : مطبوعات الجمعية الادبية المصرية

. . لم يكن مستغرباً أن يثير فريدريش ريكرت الشاعر المستشرق الالماني اهتمام الدكتور عوني عبد الرؤوف الاستاذ بكلية الالسن بجامعة عين شمس بالقاهرة . فقد درس اللغات السامية وتبحر في لغته العربية في جامعات وطنه الام واستكمل الدرب بدراسات اللغات وعلوم الاستشراق في جامعات ميونيخ وبون وتوبنجن في المانيا وتمكن خلال دراساته وأبحاثه من اللغة الالمانية وآدابها وجذورها الفكرية .

. . وكان من الضروري وهو اللغوي القدير والعربي المتيم بلغة أمته أن يستوقفه الشاعر ريكرت وترجماته المتميزة عن نتاج اقرانه من فطاحل الشعراء الالمان الذين اشتغلوا بالاستشراق .

. فقد كان هدف الشعر الاستشراقي هو نقل أفكار الشرق وأحاسيس شعرائه الى القارىء الالماني بلغته وأسلوبه حتى جاء ريكرت ليدرك بحسه المرهف وعقله الوقاد ومن مدخل اللغة والادب ودراساتهما أن روح الشرق وحلاوته لا تكمن في فكره وأحاسيسه فقط بل في لغته ولفظه ووزنه وقافيته وان الفكر الشرقي والعربي مرتبط كليه وبلا انفصام بالايقاع والنغم اللغوي وانطلق من هذه الزاوية في ترجماته لينقل لبني جلدته حلاوة الايقاع والنغم في الشعر حتى أطلق عليه نظراء عصره لبراعته في القافية لقب معجم القوافي الادبي Personifiziertes Reim Lexikon .

وفي الكتاب والبحث القيم الذي أصدره الدكتور عوني عبد الرؤوف بعنوان فريدريش ريكرت - عاشق الادب العربي Friedrich Rueckert – Verehrer der arabischen Literatur يعرف المستشرق الالماني بأنه شاعر عاني ومترجم مثالي يسعى للمحافظة على صيانة وتركيب ما يقوم بترجمته فينقل بذلك صورة شرقية غريبة على القارىء الاوربي الذي نشأ في تقاليد مخالفة للتقاليد الشرقية ومن ثم يصعب عليه أن يألف طرز الغزل الفارسي أو المقامة أو الشعر العربي بعروضه وقافيته وبأنه (زاوج بين الابداع الفني والاستشراق فبعد عن رفقاء الادب والشعر مما آتي من محاكاته للقوالب الادبية الشرقية الغريبة بالنسبة لهم وباغراقه في الاقبال على كتب الشرقيين وترجمته لها وتأثره بها ، ويعد في الوقت نفسه من المستشرقين الجادين الباحثين بتناوله للاستشراق تناولاً أدبياً وعدم اقباله عليه اقبال العالم المدقق المتمحص)

. . وحول تقدير ترجمات ريكرت للادب والشعر الشرقي يشهد له الكاتب بأنه جمع بين أهم الاسس التي يجب أن تتوافر في المترجم وهي أنه :

أولا . متعمق في دراساته للغة الالمانية . ثانياً : شاعر موهوب متمكن من لغته . ثالثاً : دارس متخصص للغات الشرقية التي يترجم عنها . رابعاً : يجتهد محاولاً أن يصل الى الايقاع اللغوي للأصل المترجم ليحاكيه .

. ويترجم ما استنبطه من وصف جوته وريكرت للمترجم الجيد

بأنه يجب أن يجمع بين مهارات الشعراء الثلاثة أي أن يكون في قدرة جوته في إحساسه بروح الشاعر الاجنبي (الشرقي هنا) وفي مهارة ريكرت في محافظته على قالب الشعر والصياغة الاجنبية ، كما يجب أن يكون في علم الشاعر المستشرق همر بورجشتال Hammer Burgstall وفهمه العميـــق للأدب الاجنبي (الشرقي)

. . ويعرض الكتاب في تقديم مركز لتطور حركة الاستشراق في المانيا التي تأثر بها ريكرت وفصلاً عن حياته ورأي معاصريه في أعماله ونتاجه كلغوي وشاعر ومستشرق وأستاذ جامعي لينتهي في الفصلين الثاني والثالث الى عرض جيد ومعمق لترجمات ريكرت والتعليق عليها في قدرة الاستاذ الباحث المتمكن واللغوي الاديب الذي لا يخفي إعجابه الشديد بالشاعر الالماني الذي لم ينل حقه من التقدير في حياته (لأن القرن التاسع عشر لم يكن مستعداً لقبول عبقرية الشاعر المستشرق ريكرت) كما يقول الدكتور عبد الرؤوف في مقدمته

ويورد أمثلة مختارة من ترجمات ريكرت لبعض الآيات القرآنية وفي مقامات الحريري التي أصدرها بعنوان Verwandlungen des Abu Seid von Sorug والتي وصفها همر بورجشتال بأنها «طفل عملاق أنجبه الاجتهاد والاستشراق من رحم الشعر الالماني)

ومن ديوان الحماسة لأبي تمام ومن شعر امرىء القيس وغيرها مع تعليق ممتع على محاولات الشاعر الالماني نظم أبياته في البحر البسيط وفي البحر المتقارب وبحر الطويل

ونأمل ان نطالع المزيد من قلم الباحث د . عوني عبد الرؤوف مستقبلا عن عاشق الادب العربي فريدريش ريكرت

Kurt Tucholsky 1890-1935 Hrsg Richard von Soldenhoff Quadriga Verlag Severin, Berlin 1985, 293 Seiten

كورت توخلسكي ١٨٩٠-١٩٣٥ . من اصدار ريتشرد فون زولد نهوف دار النشر كوادريغ سفرين في برلين الغربية ، ١٩٨٥ ، ٢٩٣ صفحة

أصدرت دار النشر كوادريغا سفرين في برلين الغربيه مجلدا مصوراً من الحجم الكبير بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاة كورت توخلسكي ، وهو من أبرز المواهب الصحفيه التي شهدتها المانيا في القرن العشرين . وتوخلسكي من مواليد برلين حيث درس القانون وبدأ عمله الصحفي فيها . وكانت مقالاته تنشر في أشهر المجلات الصادرة في العشرينات ومنها مجلة «فيلت بوبنه Weltbuhne» واكثر من مائة مجلة أخرى . اضطر توخلسكي الى الهرب من المانيا بعد استيلاء الحزب النازي على الحكم وعاش في المنفى في السويد بعدها .

كانت كتابات توخلسكي موجهة ضد الظلم الاجتماعي ونظام القضاء غير العادل في جمهورية فايمار (الجمهورية الالمانية الاولى بعد إلغاء نظام الحكم القيصري) . كما كان من أول من أنذروا الرأي العام بمخاطر النازية منذ أن ظهرت البوادر الاولى لها .

ترك الكتابة في عام ١٩٣٢ وهو يائس من جراء التطورات السياسية مع إحساسه بأن ما كتب من تحذير وإنذار قد ذهب هباء .
وأطلق على نفسه في رسائله اسم «الكاتب المتوقف» او «الالماني المتوقف»
انتحر توخلسكي في منفاه في السويد عام ١٩٣٥
يتضمن الكتاب صوراً كثيرة ومقاطع من رسائله الخاصة ، ويعلق فون زولدنهوف على المجلد بقوله :
«إن هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية ، وانما هو وثيقة عن هذا الانسان العبقري بكل تناقضاته ونقاط الضعف الموجودة به كما تظهر في خطاباته الخاصة . ليس هدف الكتاب التمجيد أو التصحيح أو التوضيح ، فهذه التناقضات لا تقلل من قيمة توخلسكي والدور الذي لعبه وانما تساعد على تفهم معاناته وألمه كمثالي مناضل وكمحذر ومنذر من الخطر الدائم الذي واجه عصره » .

كورت توخولسكي

كتب جديـــدة

Gérard de Nerval. Reise in den Orient Winkler Verlag Munchen, 938 Seiten Herausgegeben von Norbert Miller und Friedhelm Kamp Aus dem Franzosischen ubersetzt von Anjuta Aigner-Dunnwald

جيرار دي نرفال : رحلة الى الشرق دار النشر فينكلر ، ٩٤٨ صفحة . إصدار نوربرت ميللر وفريدهلم كامب ترجمته عن الفرنسية انيوتا ايجنر - دونفالد

أول عمل تفتتح به دار النشر فينكلر مجموعة الاعمال الكاملة للكاتب الرومانسي الفرنسي جيرار دي نرفال هو كتابه «رحلة الى الشرق» الصادر في جزئين وهو وثيقة أدبية من نوع خاص وليس فقط وصف ساحر لما شاهده مؤلفه في رحلته . غادر دي نرفال بلده الى الشرق اثر أزمة نفسية حادة أودت به الى حدود احتماله النفسي ووجوده المادي ، سافر الى الشرق ، الى «وطن الروائع» الذي سبق وأن جذب شخصيات مثل شاتوبريان ولامارتين الى دائرته السحرية

بدأ الكاتب رحلته عن طريق ميونيخ وفيينا واليونان ليصل الى مصر وسوريا والقسطنطينية . مطلقاً على نفسه اسم «المشاهد المتعب» . ومما يتميز به الكتاب هو أنه لم يكتف فقط بسرد مشاهداته في الشرق وانما يتحلل الوصف حكايات وأساطير تجعل منه شاهداً على شخصية الشاعر وتطورها من خلال مشاهداته

Weltgeschichte der Architektur Herausgegeben von Pier Luigi Nervi und John D Hoag' Der Islam Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1986 191 Seiten mit 353 Abbildungen

تاريخ الهندسة في العالم : من إصدار بيير لويجي نرفي ، جون هواج . الاسلام دار النشر دويتشه فرلاجسأنشتالت ، شتوتجارت ١٩٨٦ ، ١٩١ صفحة بها ٣٥٣ صورة السعر ٥٨ مارك .

يقدم هذا الجزء من موسوعة «تاريخ الهندسة المعمارية في العالم» صورة شاملة عن الفن المعماري الاسلامي في العصور التاريخية المختلفة ، منذ العصر الاموي ، فيقدم فن البناء في شمال افريقيا واسبانيا آنذاك ، ثم يؤرخ للعصر الكلاسيكي في ايران خلال فترة حكم السلاجقة ، وفي سوريا والعراق والاناضول والهند في نفس الحقبة التاريخية وهو كتاب ذو نفع للقارىء العادي وللعالم المتخصص على السواء

Ulrich Haarmann (Hrsg) Geschichte der arabischen Welt Unter Mitwirkung von Heinz Halm, Barbara Keller-Heinkele, Helmut Mejcher, Tilman Nagel, Albrecht Noth, Alexander Scholch, Hans-Rudolf Singer und Peter von Sivers 1986, 600 Seiten mit 20 Karten, DM 98,-, Verlag C H Beck, Munchen

أولريخ هارمان : تاريخ العالم العربي . أصدره بالاشتراك مع هاينتس هالم ، بربارا كيللر - هاينكله ، هلموت مايشر ، تلمان ناجل ، البرخت نوت والكسندر شولش ، هانس - رودولف زنجر ، وبيتر فون سيفرز ١٩٨٦ ، ٦٠٠ صفحة بها ٢٠ خارطة . السعر ٩٨ مارك ، دار النشر بيك في ميونيخ

يجمع هذا المجلد لأول مرة مجموعة متميزة من علماء التاريخ يقدمون للقراء صورة متكاملة عن التاريخ العربي ترتكز على أسس علمية . يبدأ الكتاب بالتأريخ لظهور العرب في التاريخ ووصولهم الى قمته في القرن السابع الميلادي ، ويصل حتى نشأة الدول العربية في القرن العشرين . تعالج المقالات بالدرجة الاولى الشرق الادنى وبلاد المغرب . وبجانب التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي يعطي المجلد صورة وافية عن تطور الحضارة العربية . وهذا ثاني عمل علمي مهم في هذا الصدد بعد كتاب أودو شتايباخ وفرنر انده في الاسلام ، العصر الحديث الصادر في عام ١٩٨٥ .

Yuksel Yücelen Was sagt der Koran dazu ? Die Lehren und Gebote des Heiligen Buches nach Themen geordnet Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen 1986, 154 Seiten DM 9,80

يوكسل يوسلين : ما رأي القرآن في هذا ؟ تعاليم وفرائض القرآن الكريم مرتبة حسب الموضوعات دار النشر دويتشر تاشنبوخ فرلاج ، ١٩٨٦ السعر ٩٫٨٠ مارك .

يعرض عالم الطبيعة التركي يوكسل يوسلين لأهم مقولات القرآن الكريم وتعاليه مرتبة في ٢٤ موضوعاً أتي بشواهدها من سور المصحف الشريف وآياته ، ويقدم للقارىء بهذا العمل دليلاً لأهم ما يحتويه من تعاليم ، سواء كان هذا القارىء مسلماً أم لا . وهو عمل مفيد للقارىء الالماني بالذات يساعده على تفهم المواطنين الاتراك المسلمين المقيمين بين صفوف الشعب الالماني

Aras Ören Paradies kaputt Erzahlungen Aus dem Turkischen von Petra Kappert, Helga Dagyeli-Bohne und Yildirim Dagyeli Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen 1986, 132 Seiten, DM 7,80.

ارآز اورين : وتحطم الفردوس . مجموعة قصص قصيرة ترجمها عن اللغة التركية بيترا كابرت وهيلجا داجيلي – بوهنه ويلدريم داجيلي . دار النشر دويتشر تاشنبوخ فرلاج ، ميونيخ ١٩٨٦ ، ١٣٢ صفحة ، السعر ٨٠ر٩ مارك .

ارآز اورين كاتب تركي يعيش في المانيا الاتحادية وحصل في العام الماضي على جائزة ادلبرت فون شاميسو للكتاب الاجانب .
يقدم ارآز اورين في كتابه الجديد ١٣ قصة قصيرة نشأت كلها في الفترة ما بين ١٩٧٩ و١٩٨٢ يعالج فيها التشوهيات الصغيرة التي تكاد أن تكون غير ملموسه والتي تصيب العمال الاجانب المقيمين هنا ، وكلها أشياء لا يراها الالمان تتيح قصص ارآز اورين فرصة القاء نظرة على العالم الشعوري للاتراك المقيمين في المانيا الاتحادية ، معبرة بذلك عن مشاعر أناس لا تعطى لهم فرصة التعبير عن أنفسهم بأنفسهم ويتميز الكاتب بأنه لا يترك قراءه فريسة لليأس وانما حاول تقديم يد المساعده اليهم حتى ولو في عالم بعيد عن الواقع الذي يعيشونه فالقارىء هو شريك للمؤلف وجزء مكمل لقصصه ، نرى أن هذا النمط من الأدب مساهمه فعالة تسهل التلاقي بين الاجانب والالمان على قاعدة من المساواة والاحترام المتبادل

Hermann Furst von Puckler-Muskau Aus Mehmed Alis Reich Agypten und der Sudan um 1840 Mit einem Nachwort von Gunther Jantzen und einem biographischen Essay von Otto Flake Manesse Bibliothek der Weltgeschichte, Manesse-Verlag Zurich, 1985, 831 Seiten

من امبراطورية محمد علي مصر والسودان حوالي عام ١٨٤٠ : تأليف الامير هيرمان فون بيكلر – موسكاو ، مع تعليق من جونتر يانتس وتأريخ لحياة المؤلف لاوتو فلاكه ، ٨٣١ صفحه ، ٣٤ لوحة مصورة من القرن ١٩ ، دار النشر : مانيسه – زيوريخ ١٩٨٥

. يعالج الكتاب من خلال مذكرات الامير الالماني فون بيكلر – موسكاو والتي نشرت للمرة الاولى عام ١٨٤٤ حقبة هامة من تاريخ مصر في بدايه انفصالها عن الدولة العثمانيه واتصالها بأوروبا الحديثة وعلومها

. وكعادة العصر انذاك تولى الكاتب الذي زار مصر والسودان عام ١٩٣٧ بعد وقفه قصيرة في الجزائر وتونس واليونان اهتماماً بالجانب الأثري لمصر الفرعونية فسجل مشاهداته وزياراته للمعابد والاهرامات معبراً عن انبهاره بهذه الحضارة العريقة في قوله لا بد أن بناتها كانوا من أنصاف الالهة

. وقيمة المذكرات الحقيقيه في تحليل وتعليق الامير الالماني على الاوضاع السياسية والاجتماعية في عهد محمد علي الذي يعتبره مرحلة انتهاء عصر القرون الوسطى وبداية الحياه العصرية الحديثه لا في مصر وحدها بل في الشرق كله .

ويصل إعجابه بمحمد علي الى حد مقارنته بنابليون بونابرت والتألم لمصيره بعد أن تمكنت منه الدول الاستعمارية وتزايد الهجوم والانتقادات الاوروبية له ولسياسته ، ويعبر عن ذلك في صحيفة اوجسبرجر بسايتونج بقوله انه من الطبيعي أن تتزايد الانتقادات ضد الابطال المقهورين فإن العامه تميل الى الحكم على الاشياء بنتائجها فقط

Robert Irwin Der arabische Nachtmahr Oder die Geschichte der 1002 Nacht Ubersetzt und vorgestellt von Annemarie Schimmel Eugen Diederichs Verlag, 1985, 350 Seiten

الحلم العربي أو قصة الالف ليلة وليلتان : تأليف المستشرق البريطاني روبرت ايروين ، ترجمة الى الالمانية وقدم له : الاستاذة أنا ماريا شيمل دار النشر : ايوجن ديدريشس – كولونيا ١٩٨٥ ، ٣٥٠ صفحة

. قصة خرافية غريبة وفريدة من نوعها ، تخيل فيها الكاتب البريطاني ايروين نفسه يزور القاهرة في عام ١٤٨٦ في عهد المماليك وقد قاربت شمس حكمهم على الغروب لتحل محلها الدولة العثمانية وبدأت معها فترة تصارع القوى الاستعمارية الاوروبية لبسط نفوذها على مصر ذات الوضع الاستراتيجي الهام

والقصة لا تلتزم بالواقع التاريخي ولا تعمله كلية ويسحو الكاتب في أحلامه نحو قصاصي الاساطير العرب ، ويبالغ في الشطح الى ما وراء الطبيعة يخلط بين الواقع المملوكي من سلاطين ومواكب وقصور وحداق ورك وتكايا . وبين سمة العصر من البدع والخرافات والسحر والتنجيم والمجذوبين حتى تعتبره الاستاذة المستشرقة أنا ماريا شيمل يفوق قصص الف ليلة وليلة في أحلامه وأوهامه وتسمى الكتاب لذلك «الف ليلة وليلتان» الا انها تضيف في مقدمتها القيمة لمنة شبه صوفية فتقول ان كل حلم يحتوي على قسط من الحقيقة . فالاحلام تسع من عالم المثال الكامل بين عالم العقل الانساني والغيبيات .

المدير الجديد لإنترناتسيونس :
عالم في الاقتصاد ذو ميول ثقافية

نقدم هنا لقراء «فكر وفن» الأعزاء الدكتور ديتر فرر بينكه ، مدير مؤسسة إنترناسيونس الجديد ، الذي شغل هذا المنصب بعد أن تخلى عنه الدكتور هورست شيرمر في بداية عام ١٩٨٦ .

ويبلغ الدكتور بينكه من العمر ٤٧ عاماً . وهو دكتور في العلوم الاقتصادية ، ومما لا شك فيه أن ميزة هذا الرجل هي قدرته على الربط بين مناهج التفكير العلمي الاقتصادي وبين اهتماماته الثقافية المتعددة

ويبرز ذلك في شغفه بالموسيقى والأدب والمسرح . وخلال فترة الدراسة كان عضواً في التمثيل المسرحي بالجامعة وفي الكورال الكلاسيكي في بلدته ومسقط رأسه شتوتجارت . إن مؤسسة إنترناسيونس سوف تستفيد دون شك من هذه الميول ، فهي مؤسسة تلعب دور الوسيط بين ثقافة ألمانيا العربية وحضارتها وبين الحضارات الاخرى في جميع أنحاء العالم وتهتم بشؤون الضيوف الاجانب من صحفيين وعلماء وفنانين الذين يأتون للتعرف على جمهورية ألمانيا الاتحادية .

مجال نشاط إنترناسيونس الرئيسي هو الكلمة المكتوبة . ولذا فهي تُصدر – تحت رعاية وزارة الخارجية الالمانية – العديد من المطبوعات الثقافية القيمة ومنها «فكر وفن» التي تظهر مرتين في السنة موجهة الى العالم العربي . وتحاول مثلها مثل الكتب والمجلات والأفلام الأخرى الصادرة عن المؤسسة تعريف الشعوب والبلدان الاخرى بالقضايا الثقافية والحضارية المطروحة في ألمانيا العربية حالياً . نذكر هنا على سبيل المثال مجلة (هومبُلدت) الصادرة باللغة الاسبانية وتخاطب أمريكا اللاتينية والدليل الصحفي الذي يوافي المجلات والصحف الاجنبية بأخبار الحياة الثقافية وهو يصدر بأربع لغات .

كان الدكتور بينكه يشغل منصب رئيس قسم التخطيط في مؤسسة كونراد أديناور الخيرية قبل انتقاله الى إنترناسيونس التي سيديرها خلال السنوات الست القادمة . وهو معروف بديناميكيته وعدم إيمانه بالتجمد البيروقراطي مع امتلاك القدرة الطبيعية على أن يكتسب احترام من حوله

ومما حثّه على قبول إدارة المؤسسة هو في الاساس الامكانيات المتاحة لتوثيق عرى الصداقة على المستوى العالمي .

د . ديتـر بينكـه

ذلك أنه أمضى ثماني سنوات في أمريكا اللاتينية كأستاذ للاقتصاد بجامعاتها ، وهو يفكر في إختراق مجالات جديدة في عمل المؤسسة منها الصين واليابان والولايات المتحدة وفرنسا وتركيا كما يرغب في توثيق الصلات الجيدة بالعالم العربي ورعايتها بشكل جيد .

أما من حيث المضمون فمن نية الدكتور بينكه أن يهتم بالتفاعل بين الاقتصاد والثقافة ، والثقافة والسياسة أيضاً ، مع التركيز على مبادرات الافراد ومشاركتهم الفعالة في تشكيل المجتمع . فعلى الدولة – في رأيه – أن تحجم قدر الامكان عن التدخل في شؤون الفرد وتترك له أوسع المجالات حتى تتطور إمكانياته الثقافية والمهنية والاقتصادية ، مع التخفيف من حدة الفروق الاجتماعية بالتخطيط لبرامج تشجيعية خاصة في حقل التربية والتعليم بالذات .

وموقفه من المؤسسات مشابه لذلك . فالاعانات المادية هي في رأيه ضرورية اذا ما كانت المهمة التي تقوم بها مؤسسة ما هي في صالح المجموع ، لكنه يرفض التبعية المادية للدولة .

ويحرص الدكتور بينكه على تأكيد ولائه للدولة الالمانية ولمؤسساتها وهو سعيد وفخور بأن يقوم بواجباته نحوها باخلاص وتفان .

في ذكرى البرت تايله ، مؤسس مجلة فكر وفن

إنتقل الى رحمة الله في ١٣ مارس من هذا العام الأستاذ البرت تايله بعد أن بلغ من العمر ٨٢ عاماً ، كان سبب الوفاة مرض عضال عانى منه لفترة طويلة قبل وفاته

كان البرت تايله أول رئيس تحرير لمجلة «فكر وفن» وشغل هذا المنصب عدة سنوات متواصلة

لم تقتصر اهتمامات البرت تايله على العالم الاسلامي فقط ، وانما شملت التراث الحضاري لشعوب اسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينيه فقد تولى رئاسه تحرير مجلة «همبولت» التي كانت تصدر باللغتين الاسبانيه والبرتغاليه موجهة الى أمريكا اللاتينية ، وإن كانت أهم أعماله هي بلا شك الموسوعة الضخمه حول «تاريخ الفنون غير الاوروبيه» وصدرت في ثلاثه أجزاء في عام ١٩٥٨ مع مجلد رابع حول الفن الإفريقي

قام تيله بترجمة أعمال العديد من الشعراء الاسبان وعلى رأسهم الشاعره جابرييلا ميسترال ، كما إهتم بدراسة الإنتاج الشعري للشعوب الاسكندنافية وشعب الإسكيمو والهنود الحمر

والبرت تايله من مواليد ٣ يوليو عام ١٩٠٤ ومسقط رأسه ضاحية هورده بمدينة دورتموند في منطقة الرور الصناعيه ومارس العديد من المهن بعد انتهائه من المدرسة ، ثم بدأ تجواله في أنحاء العالم بان سافر الى ايطاليا وبعدها الى مصر وتركت هذه الزيارة أثراً عميقاً في نفسه

كانت أول محاولاته في مجال الصحافة هي إصدار مجلة ذات طابع عالمي بعنوان «دي نوتشرشتراسه» تحت رعاية لودفيج رورليوس وهو أول من اكتشف طريقه إعداد الفن بدون كاميرا . عهد رورليوس إذن الى هذا الشاب الذي لم يكن قد تخطى عامه الرابع والعشرين بتأسيس مجلة رفيعة المستوى شملت أسرة تحريرها أدباء وكتاباً من جميع أنحاء العالم ، والعديد من الرسامين والموسيقيين المعروفين

وعن طريق عمله هذا تعرف تايله على أدباء مثل رومان رولان وقام بالعديد من الرحلات حملته الى جميع أنحاء أوروبا وآسيا مع مواصلة دراسته الجامعية في كلية الصحافة ، حتى اضطر تحت وطأة الحكم النازي الى مغادرة المانيا في عام ١٩٣٣ قضى تايله الفترة الاولى من منفاه في النرويج ، ثم أخذ في التنقل بالذات في جنوب شرق آسيا حتى عام ١٩٤٠ حيث اضطر لى مغادرة النرويج هارباً الى السويد بعد أن احتلتها الجيوش النازية . لم يبق كثيراً في السويد بل ترك أوروبا بأكملها وأبحر الى اليابان ثم منها الى شيلي حيث درّس عدة أعوام في جامعة سنتياجو . وهنا أسس بالاشتراك مع أودو روسكر مجلة ثقافية جديدة بعنوان «الصحائف الالمانية» كانت تقوم بنشر أعمال الأدباء والكتاب الالمان في المنفى

عاد تايله الى أوروبا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية فزار ألمانيا ثم استقر بعدها مع أسرته في سويسرا في عام ١٩٥٢

لاقت مجلة «همبولت» الموجهة الى أمريكا اللاتينية نجاحاً فائقاً مما حث تايله على اصدار مجلة من نفس النمط باللغة العربية ، موجهة الى المثقفين في العالم العربي ، واشتركت معه في تطوير المجلة المستشرقة الدكتورة أنا ماري شيمل حتى عام ١٩٧٣ كان هدف تايله منذ البداية تعميق الاواصر الحضارية التي تربط الشرق الاسلامي العربي والحضارة الاوروبية وتعريف القارئ العربي بالقضايا الحضارية والثقافية في أوروبا

وركز تايله على الناحية الجمالية للمجلة فاهتم بفن الخطوط وبتأثير الخطوط العربية على الفن الاوروبي المعاصر كما عالج موضوعات عامة مثل هواية تربية الصقور وجمع الأحجار الكريمة وما الى ذلك وركزت المجلة أيضاً على أعمال المستشرقين الالمان والنمساويين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقدمت الدراسات حول شواهد الفن الاسلامي في المتاحف الاوروبية وأجرت ترجمة الأعمال الأدبية والشعرية من اللغات الشرقية الى الالمانية وبالعكس ، فأصبحت جزءاً لا يتجزأ من محتويات «فكر وفن» ولم يكن التركيز على الآداب فقط وانما احتوت المجلة أحدث ما توصلت اليه العلوم الطبيعية وعلم الانثولوجيا

واستمر تايله في نشاطه حتى عاقه المرض في السنوات الاخيرة عن المواصلة فبدأ في الإعداد لكتابة مذكراته ، حتى انتزعه الموت من بيننا وحرم قراءه بذلك من الاطلاع على سيرة حياة هذا الانسان المتميز .

إننا ننعي بوفاة البرت تايله صحفياً عبقرياً كان دائم البحث عن الكمال في الشكل والمضمون وبوفاته يفقد العالم الاسلامي صديقاً وفياً خدمه بإخلاص وتفان وإنّا لله وإنّا إليه راجعون

FIKRUN WA FANN 44